



# **EN ABSOLUTO**

**Olalla Colás**



**Trabajo Fin de Máster**

Máster Universitario en Arte: Idea y Producción  
Facultad de Bellas Artes ■ Universidad de Sevilla





# **EN ABSOLUTO**

Olalla Colás Cintas

**Trabajo de Fin de Máster**



**EN ABSOLUTO**

**Trabajo de Fin de Máster**

para optar al Título de  
Máster Oficial en *Arte: Idea y Producción*  
por la Universidad de Sevilla

**Autor/a:**

Olalla Colás Cintas

**Firma del alumno:**

**Tutor:**

Áurea Muñoz del Amo

**Vº. Bº. del/a Tutor/a:**

Sevilla, a 10 de diciembre de 2015



## **RESUMEN:**

*En absoluto* es una reflexión acerca de la propia obra, su contextualización en el espacio contemporáneo y los orígenes y condiciones que han conformado mi manera de entender el arte. Ésta se enmarca en una tradición de profundas raíces humanistas en la que las cuestiones espirituales, el sentido de la belleza o la búsqueda de lo sublime y esencial, heredadas en gran medida del Romanticismo, encarnan los aspectos fundamentales sobre los que incido en este trabajo. Para ello me valgo de consideraciones expuestas por sensibilidades afines a la mía, dentro del ámbito artístico, filosófico y de pensamiento. Tres ejes dividen y organizan la argumentación: *Mirar*, *Ver* y *Sentir*.

## **ABSTRACT:**

*At all* is a reflection on the work itself, its contextualization in contemporary space and the origins and conditions that have shaped my way of understanding art. This is part of a deep humanistic tradition rooted in the spiritual issues, the sense of beauty and the pursuit of the sublime and essential, largely inherited from Romanticism, embody the fundamental aspects of this work. For this I avail myself of considerations raised by sensitivities related to mine, in the artistic, philosophical and thinking level. Three axes divide and organize the argument: *To Look*, *To See* and *To Feel*.

## **PALABRAS CLAVE:**

Mirar ■ Ver ■ Sentir ■ Reflexión ■ Absoluto ■ Sublime ■ Esencial ■ Verdad ■ Espiritualidad

## **KEYWORDS:**

To Look ■ To see ■ To Feel ■ Reflection ■ Absolute ■ Sublime ■ Essential ■ True ■ Spirituality



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	1
1. PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS .....	5
1.1. Aportación 1: Serie <i>de nada</i> .....	6
1.2. Aportación 2: Serie <i>El ojo lleno</i> .....	18
1.3. Aportación 3: Serie <i>Vaciar un lleno</i> .....	24
1.4. Aportación 4: Serie <i>De una pieza</i> .....	32
1.5. Aportación 5: Serie <i>Recuerdos</i> .....	38
2. SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS .....	45
2.1. Mirar .....	47
2.1.1. Ser y estar: el trabajo inmaterial .....	49
2.1.2. El eco sublime .....	51
2.1.3. Lo sublime .....	53
2.1.4. La espiritualidad .....	58
2.1.5. Condiciones .....	63
2.2. Ver .....	67
2.2.1. El momento de la verdad .....	69
2.2.2. El fin del arte .....	71
2.2.3. Elecciones generales .....	74
2.3. Sentir .....	79
2.3.1. En cuerpo y alma .....	81
2.3.2. Identidad .....	83
2.3.3. Ser fin en sí mismo .....	84
CONCLUSIONES .....	85
FUENTES DOCUMENTALES .....	91
a) Fuentes principales .....	91
b) Fuentes secundarias .....	91
c) Figuras .....	92





# INTRODUCCIÓN

## El origen de todas las cosas (y no es Dios)

El fondo de un revistero es una suerte de limbo donde periódicos y revistas esperan pacientemente, suspendidas en el tiempo sus noticias de rabiosa actualidad, para alcanzar la razón de su ser -ser leídas- fuera de plazo, cuando ya sus contenidos quedaron obsoletos. El tiempo devora velozmente la realidad y lo que ayer se afirmaba hoy se desdice, si hace unos meses no cabía duda de algo, hoy queda probada la falacia de tales teorías. Y también, a veces, con la perspectiva que aporta el conocer la cronología de los hechos después de que otros los dejaran escritos, nos admiramos de la extraordinaria capacidad de análisis y previsión de futuro de algunas de esas plumas preclaras.

En esas discurría mi razonamiento interno cuando hace unos días leía una extensa entrevista que la revista *Cambio 16* dedicó al escritor peruano Mario Vargas Llosa. A pesar de que el autor contempla el mundo desde las antípodas de mi propia mirada, o precisamente por eso, siempre me ha fascinado escuchar sus opiniones. Seguir el hilo de un pensamiento coherente, meditado en razones tan ajenas a las mías y sin embargo tan convincentes me entusiasma, pues demuestra el valor de la palabra en el diálogo de las diferencias. Hasta que topé con una arista oculta dentro de esas palabras. Daniel Lozano, el periodista que conversaba con el escritor, realizaba al final de la mencionada entrevista un resumen de su perfil, haciéndose eco de una anécdota que muestra la cara más jocosa de Llosa. Dicha anécdota hace referencia a la pasión que, tiempo atrás, Vargas Llosa dijo sentir por los hipopótamos: “ ‘Son un ejemplo para el ser humano’, bromeó una vez el escritor admirado porque sus grandes pasiones sean ‘revolcarse en el barro, estar en las charcas y hacer todo el tiempo el amor con la hipopótama’ ” (Lozano, 2015: 29). Es probable que quien lea estas palabras no repare en la arista a la que hemos hecho referencia, a no ser que usted sea una hipopótota. Por mi parte, al dar por supuesto que formaba parte de esos “seres humanos” que debían tomar ejemplo de los hipopótamos, me había identificado felizmente con la comparación animal y ya estaba gozando en la charca cuando el final del discurso me lanzó despedida fuera de ella. En realidad nunca estuve dentro. Estaban los hipopótamos, bañándose, revolcándose, disfrutando de la vida. Los seres humanos son los hipopótamos, no las hipopótamas. Decimos *nosotros*, hablamos en masculino para que nos entiendan aunque en realidad no somos los *nosotros* originales, sino otros *nosotros*. Porque cuando nosotros decimos *nosotros* nos referimos a todos nosotros (los seres humanos), pero cuando otros dicen *nosotros* solo se refieren a ellos mismos. En ese último caso nosotros, las hipopótamas, aguardamos fuera de la charca, esperando el turno en la lista de objetos de deseo y placer de (*nosotros*) los hipopótamos. Nos confunde la terminología.

Esta reflexión, que sin duda puede parecer peregrina, tiene como objeto constatar el valor significativo de las palabras, el contenido ideológico que, premeditadamente o no, subyace en ellas. Al expresarnos afirmamos nuestros valores, y esto es extensible también a la expresión artística. Incluso el hecho de no expresarnos denota un posicionamiento.

Quisiera reparar en algo más, que es quizás el interés fundamental de esta pequeña historia: la profunda certeza de que la propia soledad, la no pertenencia, se manifiesta en la vida cotidiana a través de pequeños desencuentros, de íntimas sutilezas que imperceptiblemente tejen a nuestro alrededor una coraza de extrañamiento. En mi opinión, esos instantes de lucidez y extrañamiento están profundamente ligados a la creación artística. Encuentro en el arte que más me conmueve un intenso deseo de comunión con los otros, con el entorno y con la vida. Y eso me hace creer que en el interior de todo artista, hombre o mujer, y por razones diversas, vive una hipopótama de alma desterrada que solo anhela regresar a su charca. Con este trabajo deseo desentrañar la razones del camino que escojo para llegar a la charca. O lo que es lo mismo, mi manera de entender el arte. Aunque a lo largo del proceso me atreva a hacer alguna que otra afirmación rotunda, soy consciente de que éste es tan solo mi punto de vista. Parafraseando libremente el comienzo de la novela *Anna Karénina*, les diré que todos los hipopótamos se parecen entre sí; las hipopótamas sufren extrañamiento cada una a su manera<sup>1</sup>.

De todas estas pequeñas cosas, de los detalles más imperceptibles, de las dobleces del lenguaje o de los asombros cotidianos, de eso bebe mi trabajo como artista. Y de eso trata, también, el *Trabajo de Fin de Máster* que tiene usted entre manos: de los matices que detecta una *mirada* atenta, de las sutilezas de aquello que es objeto de *visión* y de los *sentimientos* que despierta en nosotros la creación artística. Trata sobre mi forma de *mirar, ver y sentir*. Trata sobre la búsqueda de lo absoluto.

### Objetivos y metodología

El interés por la comprensión del propio trabajo artístico así como la reflexión en torno a los aspectos que motivan el mismo es una constante que acompaña la vida de todo artista. Dejan constancia de esto los testimonios de algunos creadores, bien rescatados de conversaciones mantenidas a lo largo de sus vidas, bien en forma de escritos, ensayos, conferencias u otro tipo de textos. Es el caso de los *Escritos y consideraciones sobre el arte* (Matisse, 2010), recopilación de pensamientos y comentarios de Henri Matisse, o las reflexiones de Vassily Kandinsky, de carácter más sistemático, como *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos* (Kandinsky, 1993) o *De lo espiritual en el arte* (Kandinsky, 1992). Entre ellos, han resultado de particular interés para esta investigación los pensamientos recogidos en el texto de Barnett Newman *La imagen plásmica* (Newman, 2005), por la afinidad que encontramos en el sentido estético y la preocupación por el trasfondo espiritual que acompaña la obra de Newman.

En este trabajo planteo como objetivo esencial el análisis y comprensión de mis propios intereses artísticos, de las razones que me mueven a crear. La intención no es tanto alcanzar una descripción científica de los mismos como aprovechar este marco investigativo para detectar, reflexionar e identificar aquellos aspectos que se repiten a lo largo de mi trayectoria profesional. Dicho de otro modo, creo que el artista se hace siempre la misma pregunta, o muchas preguntas que finalmente podrían resumirse en una. El propósito final es dar con *mi* pregunta, a través de la toma de consciencia de mis propias elecciones.

Del objetivo principal se derivan objetivos secundarios. Consisten en dar respuesta a una serie de preguntas:

---

<sup>1</sup> *Anna Karénina*, obra cumbre del realismo ruso escrita por el Lev Tolstói y publicada por primera vez en 1877, comienza con el siguiente enunciado: "Las familias felices se parecen entre sí; las desgraciadas lo son cada una a su manera" (Tolstói, 2010: 1).

¿Cuáles son los antecedentes inmediatos de la búsqueda espiritual en relación con el arte?

¿Es una inquietud que sigue vigente en el arte contemporáneo?

¿Cuáles son las condiciones que considero necesarias para la creación del arte tal y como yo lo entiendo?

¿Tiene el arte acceso al conocimiento absoluto, a la *Verdad*?

¿Qué finalidad tiene para mí la creación artística?

¿Qué grado de importancia concedo a las elecciones en el arte, y cuáles son las más hasta el momento?

Los subapartados de cada capítulo de las *Argumentaciones Teóricas* consisten en reflexiones en torno a cada una de estos objetivos.

Metodológicamente, con objeto de exponer de forma clara las ideas que sustentan el trabajo artístico que presento y las cuestiones que lo envuelven, las cuales pueden llegar a resultar extremadamente abstractas, he dividido el apartado teórico en tres capítulos, que constituyen los pilares fundamentales sobre los que se apoyan las obras que presento como aportaciones. Para mí, la creación es un acto eminentemente reflexivo y contemplativo, pero también activo en cuanto generador de pensamiento, inspirador desde la especulación inmaterial; de ahí que esos tres pilares estructurales respondan a *Mirar*, *Ver* y *Sentir*. La inspiración para esta clasificación la encontré en el discurso de investidura como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante de Eduardo Chillida, donde éste se preguntaba por qué conocemos a través de la percepción pero, sin embargo, es la experiencia la que nos proporciona el conocimiento (Chillida, 1994: 23). Con su delicada sensibilidad poética, añadía: “La tarde avanza lentamente, y yo mirando quiero ver” (Chillida, 1994: 31). Es en este sentido que empleamos la terminología escogida para calificar nuestro estudio: *Mirar*, entendido como experiencia de reconocimiento o percepción inicial a través de los sentidos, no exclusivamente de la vista; *Ver*, en su acepción más inquisitiva, como herramienta de conocimiento, examen o averiguación -ver más allá de lo aparente-, ligado en este aspecto a la propia actividad artística en cuanto ejercicio de búsqueda y exposición de los particulares hallazgos especulativos del artista; y *Sentir*, por último, aunque no en último lugar, sino recorriendo transversalmente los dos conceptos anteriores, como condición generadora de la empatía necesaria para la creación sincera.

Una vez concretada la estructura, he desarrollado la argumentación de los distintos capítulos a partir de reflexiones personales y ajenas de lo más variopinto. Algunas de esas reflexiones provienen del ámbito artístico, otras del filosófico y en ocasiones están directamente extraídas del vivir cotidiano (pues, bajo mi punto de vista, es esencial alimentar el vínculo entre la vida y el arte ya que entiendo que ambos son la misma cosa, dos pulmones de un único organismo). En consecuencia, puede considerarse que la metodología empleada a lo largo de este proceso responde a su propia estructura: nos hemos esforzado en *mirar*, hemos tratado de *ver* y, en ocasiones, disfrutamos del privilegio de *sentir*.

Irremediablemente relacionadas, se encuentran las *Aportaciones Artísticas*. La creación de las piezas que se incluyen en el primer apartado del trabajo se articuló en un doble sentido: algunas de ellas fueron concebidas como la ilustración gráfica de un determinado apartado de la investigación, como producto del planteamiento de determinadas ideas. Otras son generadoras de esas ideas y preceden a las reflexiones teóricas, cumpliendo la función de matizar visualmente alguno de sus contenidos.



**PRIMERA PARTE**  
**(APORTACIONES ARTÍSTICAS)**

## **Aportación 1:**

### *1.1. Catalogación de la obra*

Serie *de nada*.

Nueve obras de 50 x 50 cm. cada una

Papel fotográfico

Fotografía

2015

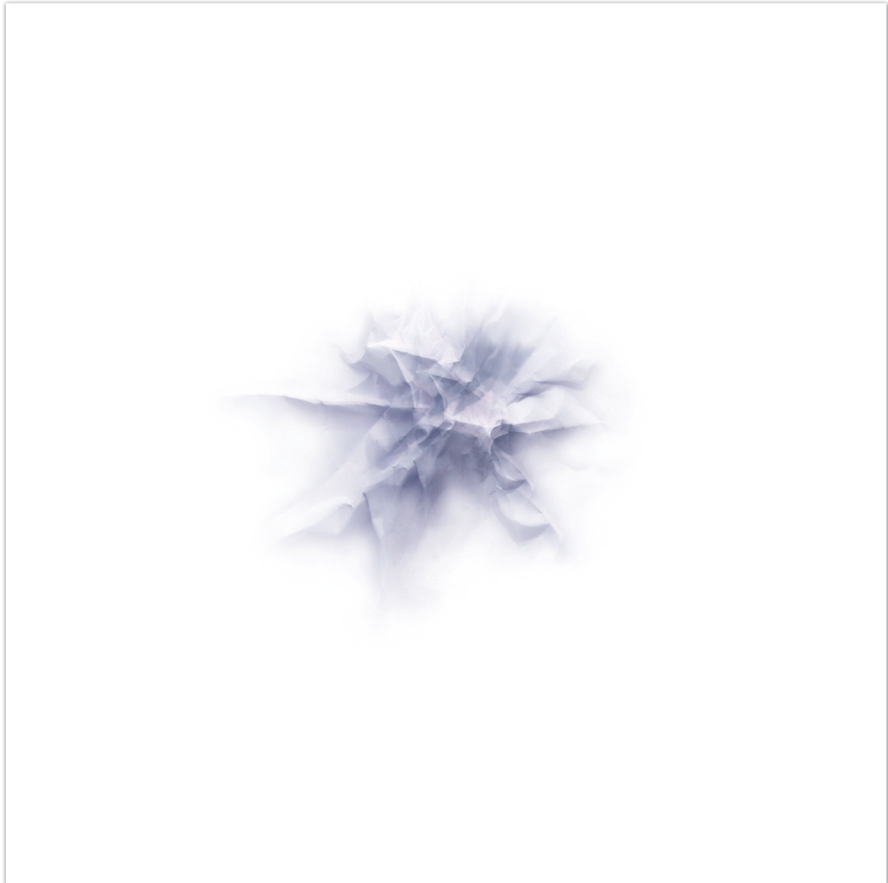
Marco de madera blanca

*de nada. I*



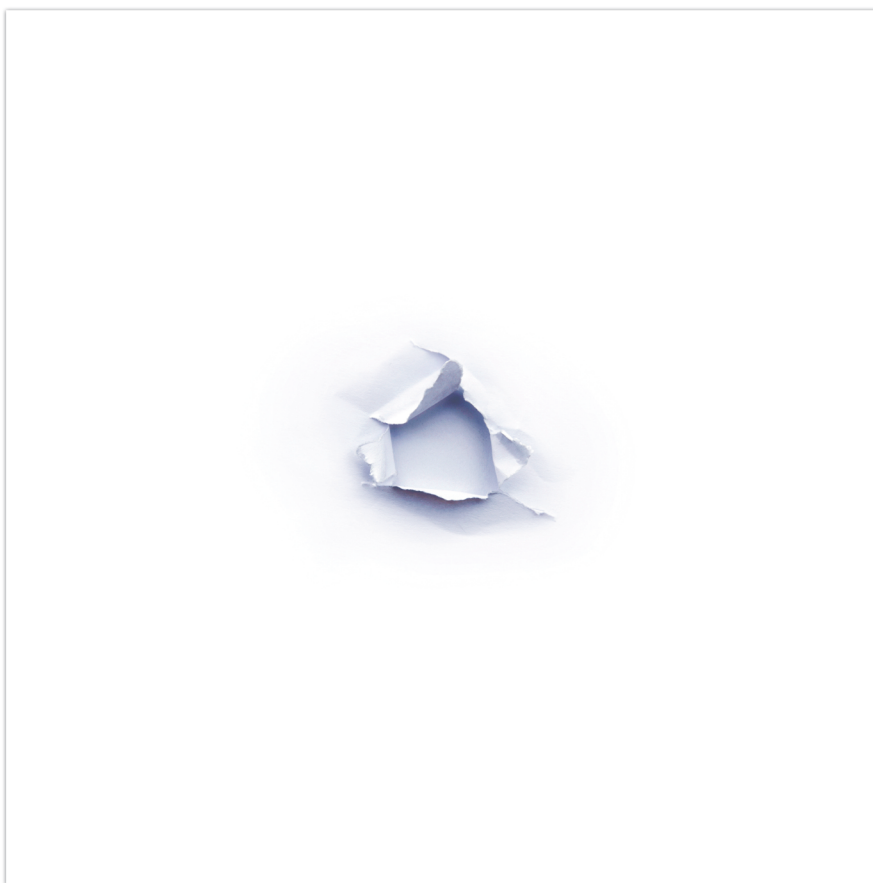
*de nada. II y de nada. III*



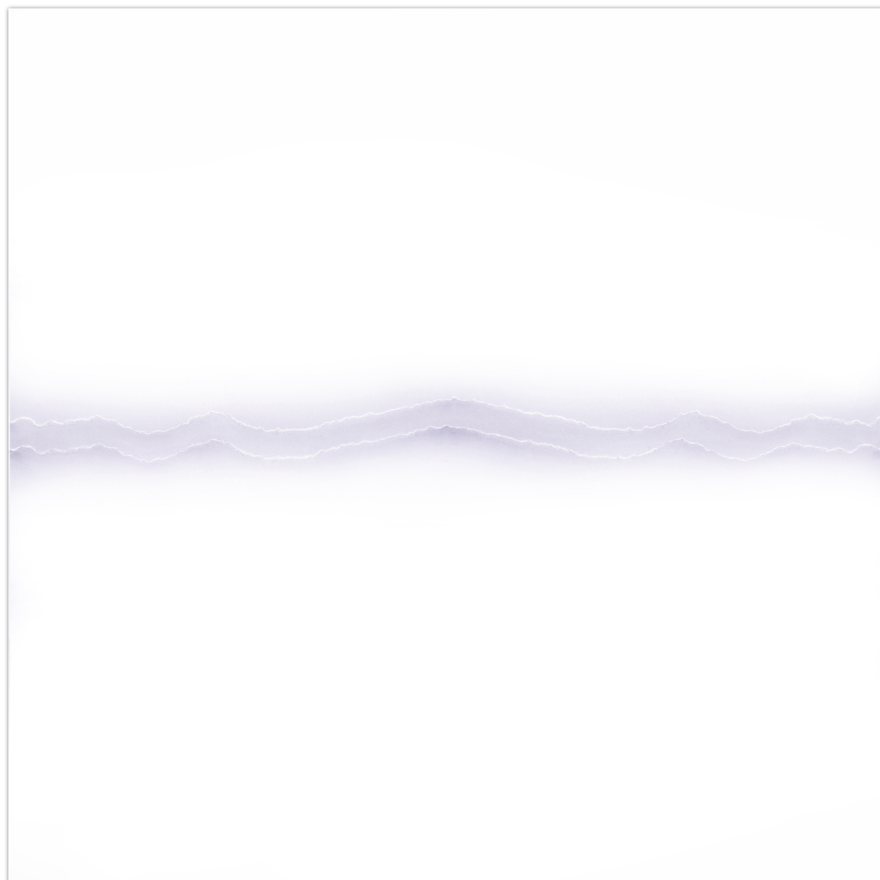


*de nada. IV y de nada. V*

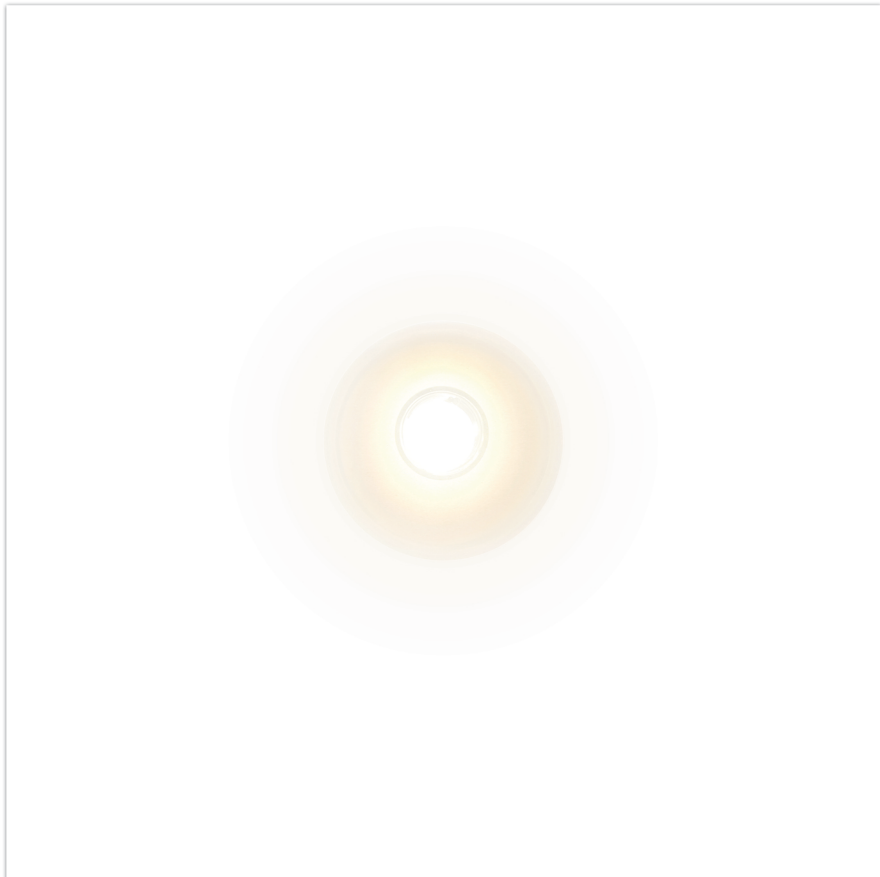
*(Incluso la nada tiene un agujero por el que atraviesa más nada)*



*de nada. VI y de nada. VII*



*de nada. VII y de nada. IX*



## 1.2. Proceso de creación- producción

*En su deseo, en su voluntad de establecer la verdad ordenada que constituye la expresión de su actitud hacia el misterio de la vida y la muerte, podía decirse que el artista, como un verdadero creador, está profundizando en el caos. Esto es precisamente lo que lo convierte en artista; cuando el Creador creó el mundo comenzó con el mismo material: el artista trata de arrancar la verdad del vacío (Newman, 2005: 60).*

*de nada.* es una serie de nueve fotografías elaboradas para el Trabajo Específico de la Asignatura (TEA) *Creación Fotográfica*.

Las presento en este apartado por considerarlas representativas de las conclusiones finales del trabajo de investigación realizado, ya que reúnen en sí varios de los conceptos desarrollados en las *Argumentaciones Teóricas*, además de alcanzar el nivel de depuración formal y conceptual intencionadamente buscado a lo largo de este proceso.

Los elementos empleados son mínimos, simbólicos, esenciales y extremadamente sutiles. Destaca el color blanco como espacio atmosférico y envolvente en cada una de las piezas, espacio no delimitado sino tendente al infinito, donde el papel immaculado -el papel blanco me sugiere un universo de posibilidades aún no realizadas- nace, se pliega y cierra sobre sí mismo, forma parte de sí y de todo.

Para la realización de las fotografías utilicé papel mate (como elemento a fotografiar), luz natural (excepto en *de nada. IX*, en la que una lámpara halógena se proyecta desde detrás del papel) y una cámara fotográfica réflex Nikon D90. La mayor complicación y también el mayor disfrute en la realización de estas obras sucede durante el trabajo de postproducción fotográfica, con la aplicación de técnicas de retoque digital mediante el programa Adobe PhotoShop, que permite un trabajo minucioso similar al que podría realizarse con técnicas de dibujo y pintura tradicionales. Han resultado particularmente útiles las herramientas de "clonación", que considero enriquecen las posibilidades de desarrollo de la técnicas del collage hasta donde la imaginación del artista desee llevarlas, al permitir la utilización de imágenes completas o fragmentos de imágenes sin la limitación del recorte brusco sino con la selección de contornos difusos. El trabajo digital favorece además la posibilidad de control y depuración de las imágenes finales al permitir la ampliación de las mismas durante el proceso de manipulación.





## **Aportación 2:**

### *2.1. Catalogación de la obra*

Serie *El ojo lleno*

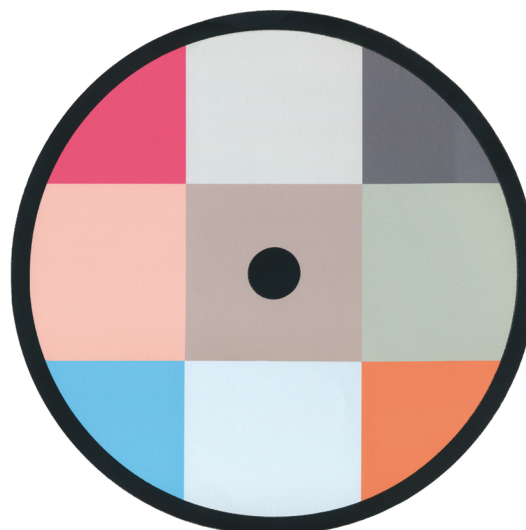
Cuatro obras de 50 x 50 cm. cada una

Papel Zerkal. Serigrafía e impresión plotter

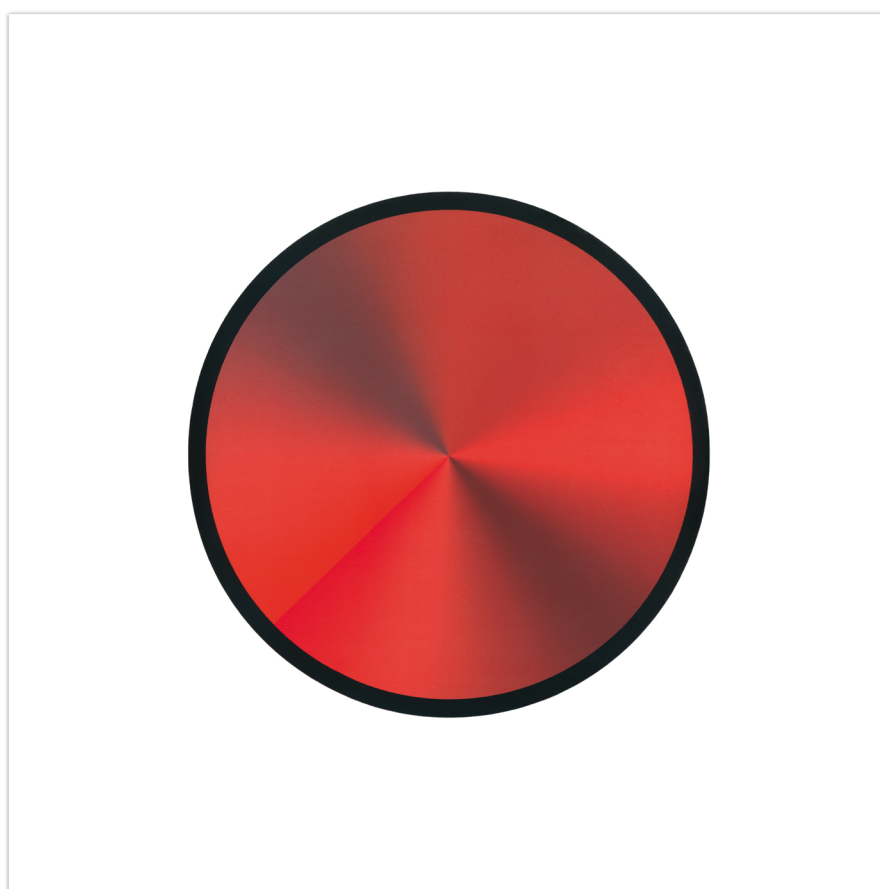
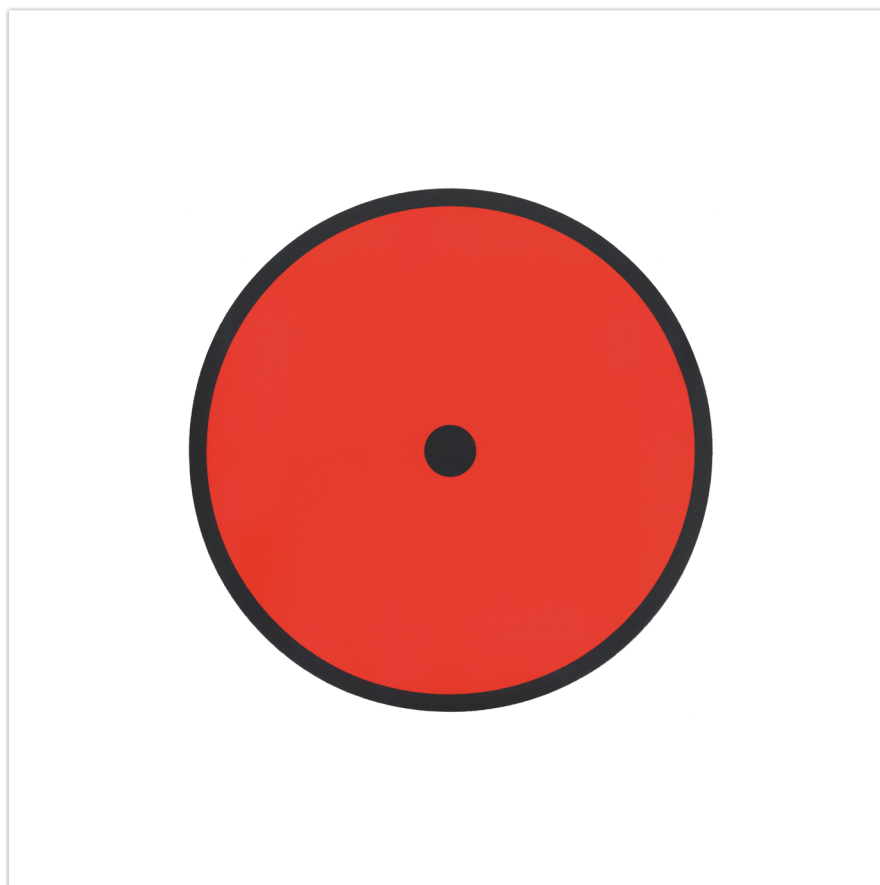
2015

Marco de madera blanca

*El ojo lleno de lo que se mira y Una vida ordenada*







## 2.2. Proceso de creación- producción

Esta serie nace a partir de una reflexión de Eduardo Chillida con la que comienza el capítulo de este trabajo titulado *Mirar*. Dice Chillida que “se ve bien teniendo el ojo lleno de lo que se mira” (Chillida, 1994: 23).

Las obras forman parte del Trabajo Específico de la Asignatura (TEA) *Serigrafía y Creación Digital* y en ellas se combinan ambas técnicas. Las superficies de varios tonos fueron impresas, mientras que las superficies planas de un solo color están serigrafiadas, aprovechando así las posibilidades que ofrece cada técnica. El contorno y el punto central también están serigrafiados, ya que los resultados de color son más rotundos debido a las características de la tinta serigráfica. Todas las imágenes han sido creadas digitalmente, imprimiéndose el archivo directamente en el caso de las partes impresas, o transformándolos en fotolitos en el caso de las partes serigrafiadas.

He empleado elementos gráficos esenciales y simbólicos:

- Una esfera con un punto en el centro que tiene una doble significación: es la representación esquemática de un ojo y a la vez el símbolo con el que los teósofos representan el *Uno* y el *Todo*, metáfora de la participación de la unidad- el *Uno*- en el *Todo* y del *Todo* en el *Uno*.

- Los colores poseen atribuciones personales y culturales:

El color negro, sólido y rotundo, es utilizado para cerrar los contornos con firmeza y también destacar el centro y el contorno frente al contenido.

La variedad de tonos empleada en las obras *El ojo lleno de lo que se mira* y *Una vida ordenada* hacen referencia a la diversidad de emociones que puede despertarnos lo que miramos. En el primer caso, la mirada refleja una vida amplia, en la que los colores intervienen unos sobre otros mezclándose naturalmente entre sí. En el segundo, esas mismas emociones representadas por la variedad colorista se muestran meticulosamente ordenadas, siguiendo una geometría estricta de emociones diferenciadas.

El tono rojo de la obra *El ojo lleno de amor* es empleado desde la significación que nuestra cultura le da, relacionándolo con la pasión, el amor y la calidez.

Por último, la obra *Lleno* contiene a las anteriores: el fondo es la misma rueda de colores degradados de la primera obra de la serie, sobre la que serigrafié una masa roja que se cierra en contorno negro y de la que desaparece el punto central (representativo de la unidad), quedando un *Todo* lleno de *todo*.



### **Aportación 3:**

#### *3.1. Catalogación de la obra*

*Serie Vaciar un lleno para llenar un vacío*

Cinco obras de varios tamaños

Papel Zerkal. Serigrafía e impresión plotter

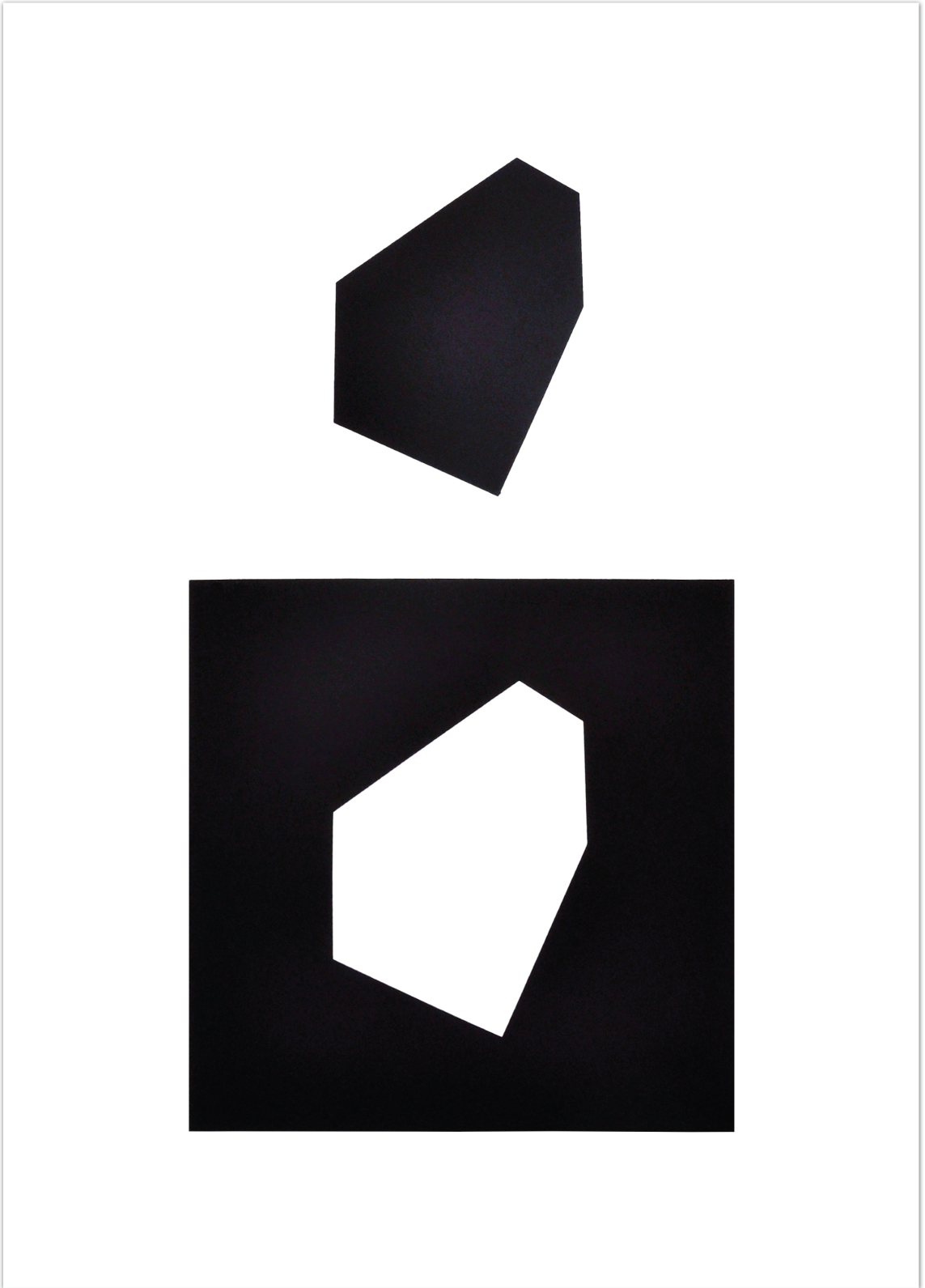
2015

Marco de madera blanca

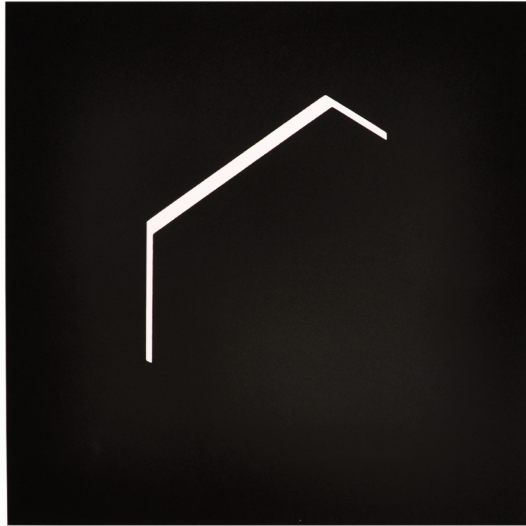
*Vaciar un lleno I*

50 x 70 cm

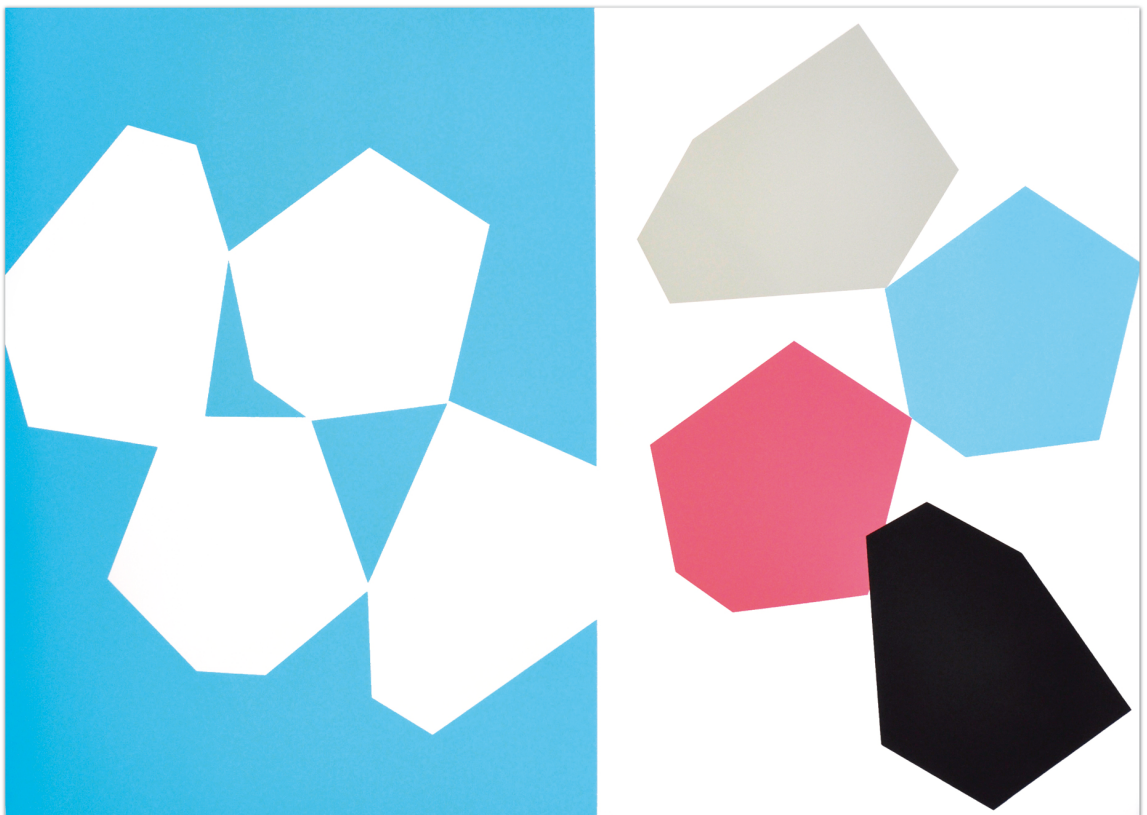
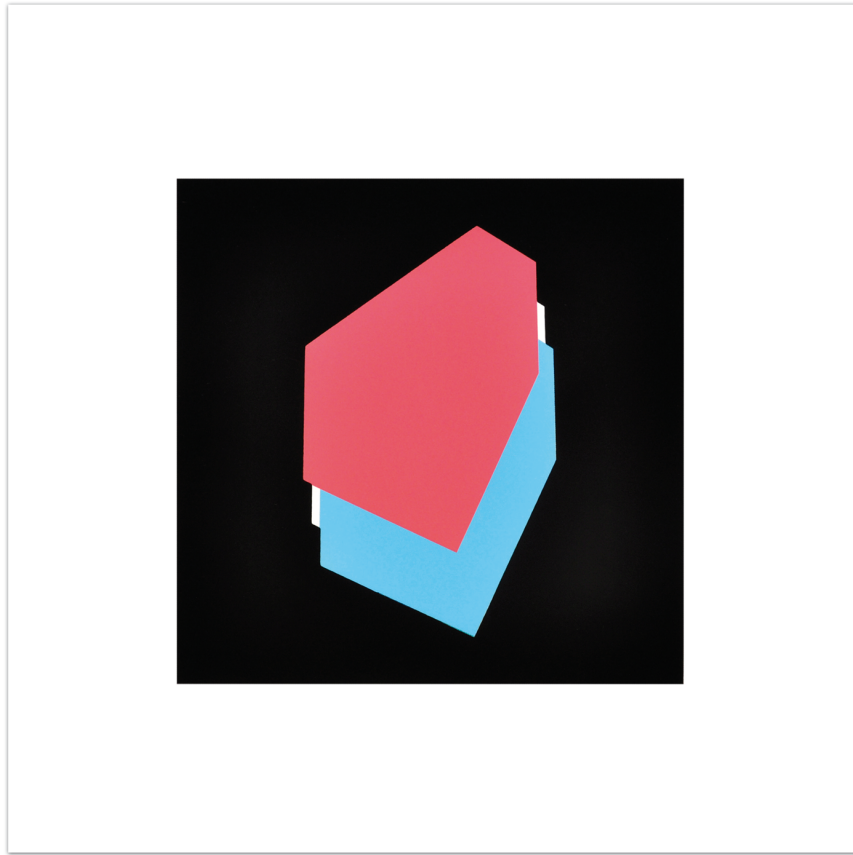




*Vaciar un lleno II y Vaciar un lleno III*  
50 x 50 cm (cada obra)



*Vaciar un lleno IV (50 x 50 cm) y Vaciar un lleno para llenar un vacío (70 x 50 cm)*



### 3.2. Proceso de creación- producción

Las obras forman parte del Trabajo Específico de la Asignatura (TEA) *Serigrafía y Creación Digital*. Las características técnica son similares a las explicada en la Aportación 2 (*El ojo lleno*): se combinan las técnicas digitales y serigráficas (las tintas negras se han serigrafiado, lo que aumenta la rotundidad de este color, mientras que el resto de tonos se ha impreso); y también en este caso las imágenes han sido creadas digitalmente, imprimiéndose el archivo directamente en el caso de las partes impresas, o transformándolos en fotolitos en el caso de las partes serigrafiadas.

En esta serie trato fundamentalmente la idea de una percepción de la vida en términos absolutos, eje de mi investigación. Con ellas me adentro en conceptos desarrollados en las *Aportaciones Teóricas*, fundamentalmente en el planteamiento de términos opuestos y absolutos como son la idea de lo finito y lo infinito o el blanco y el negro. Lo que Robert Rosemblum denomina dualidades esenciales (Rosemblum, 1993: 218).

También hablo de la pertenencia, la diferencia y el vacío. La forma geométrica y proporcionada del cuadrado se presenta como una racionalización del *Todo*, del que se recorta una nueva figura, la misma que *danza* a lo largo de la serie *De una pieza* (Aportación 4), e igual que ocurre allí, la utilizo para crear un vacío *arrancándolo* del *Todo*. Al moverse hacia el espacio en blanco, las piezas ocupan otro vacío. Cada obra es una variación sobre el mismo tema, es decir, las piezas funcionan como especulaciones o hipótesis en torno a la misma cuestión. De este modo, la búsqueda artística funciona para mí como herramienta de conocimiento, una de las finalidades del arte de la que hablo en el apartado *El fin del arte*.



#### **Aportación 4:**

##### *4.1. Catalogación de la obra*

*Serie De una pieza*

Quince piezas de 50 x 70 x 0,7 cm. cada una

Láminas de metacrilato de 700 micras, enmascaradas y entintadas

Montadas sobre cartón pluma blanco recortado de 0,5 cm de grosor

2015





#### 4.2. Proceso de creación- producción

*De una pieza* es una serie de quince estampas concebidas para ser expuestas conjuntamente. Desarrollada en el marco del Trabajo Específico de la Asignatura (TEA) *Desarrollo y Aplicación de las Técnicas de Grabado*, supone la aplicación práctico-artística del capítulo *Mirar* del Trabajo Final del Máster (TFM), y de una de sus condiciones indispensables, la *atención*. Utilizamos como punto de partida justamente el concepto contrario, es decir, la falta de atención, expresada en la ausencia o vacío con que se muestra a la figura geométrica que danza a lo largo de la obra. Comparte con el resto de obras presentadas en este apartado una intencionada depuración formal, así como el empleo simbólico y significativo del color.

Este proyecto es una escenificación del devenir vital a través de un simbólico viaje/danza. Se trata de un periplo dividido en tres fases o etapas correlativas que, enlazadas cada una con la siguiente, crean tres ambientes de color distintos, espacios simbólicos delimitados por formatos unificados en todas las estampas, en las que la gradación de color y la posición de la figura protagonista en cada una de ellas colaboran en la recreación del movimiento e indican el transcurrir del tiempo: una primera etapa bañada en intenso cyan, espera y preludio del viaje que prontamente se inicia; una etapa central, con predominio ambiental cálido que culmina en rojo; finalmente, y de modo progresivo, la figura protagonista se desvanecerá en negro y silencio.

El título elegido hace referencia tanto a la pieza o figura geométrica protagonista de las estampas como al hecho de que las quince estampas componen una sola pieza artística, ya que para su total comprensión es necesaria la contemplación del conjunto:



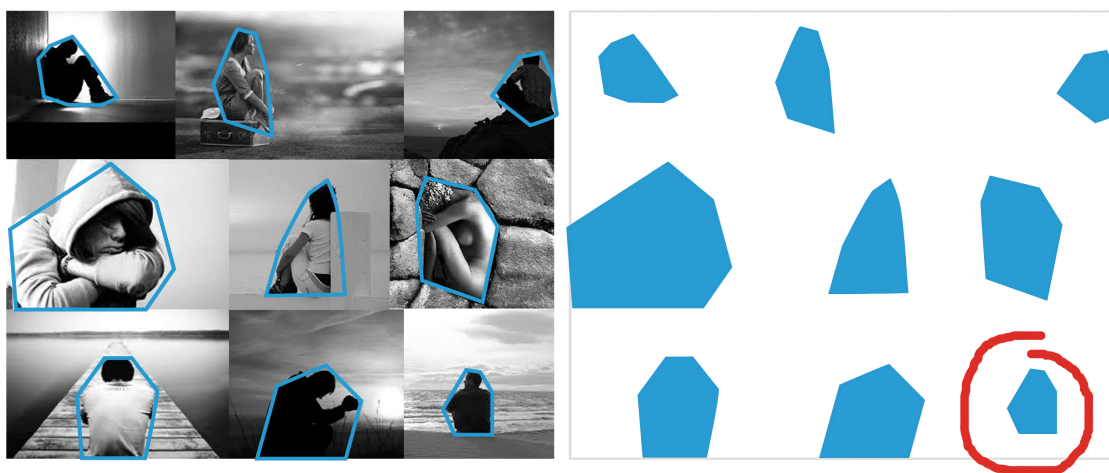
Desde un punto de vista formal dos elementos entran en juego y son a su vez mostrados en su propia esencia: el color y la forma. La ordenación y variación de estos elementos, siguiendo una estructura narrativa, articula la significación final de la obra. Al utilizar muy pocos elementos para la composición, éstos han de ser cuidadosamente escogidos y lo bastante significativos como para contener en ellos toda la información que se pretende ofrecer. Esta depuración formal encaja en una gramática abstracta de corte Neoplasticista o de Abstracción Postpictórica, aunque en este caso con un matiz intuitivo además de racional.

Entre los elementos que componen el alfabeto visual, el color es quizás el más penetrante, debido a su fuerte carga emocional y de significados culturalmente aprendidos. Hemos pretendido emplearlo a modo de Pintura de Campo de Color, de modo que los colores funcionasen como atmósferas o ambientes simbólicos.

Los tonos utilizados han sido escogidos originariamente de una carta de colores (Pantone Solid to Process Euro) y elaborados posteriormente con tintas de grabado. El tono azul (en el proyecto, Pantone Azul 2995) está histórica y artísticamente ligado a la espiritualidad, recuérdese por ejemplo su uso en la *Capilla* de Rothko. Es por eso el elegido para ambientar la primera fase del recorrido, la más etérea e inconcreta, la que precede a la vida, digamos, carnal. El tono rojo (Pantone Rojo 1787), en nuestra cultura es asociado a la pasión, al impulso vital y la energía, siendo el más adecuado para simbolizar la vitalidad que corresponde a la etapa más tangible y carnal de las tres que

componen el viaje. Por último empleamos el tono negro, suma de todos los colores y misterio eterno de las tinieblas.

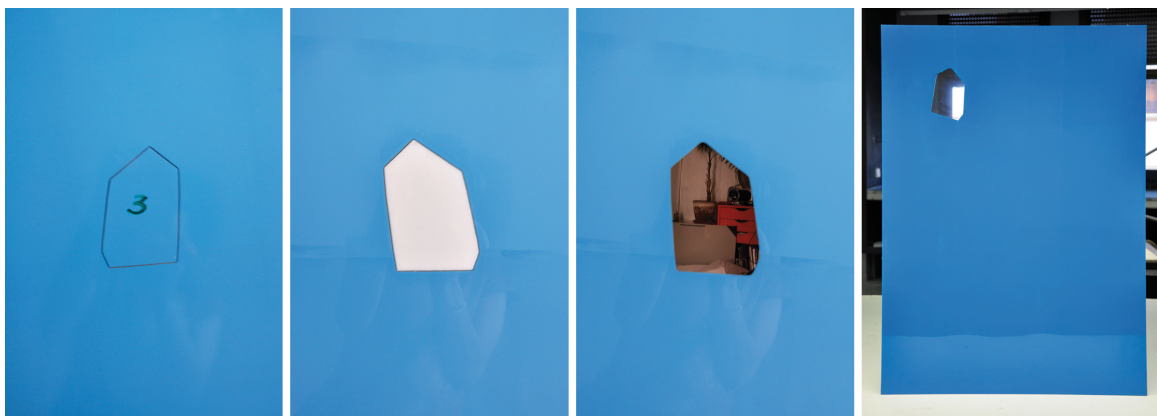
La forma geométrica que se mueve a través de las estampas hace una referencia a formas reales, pues es representación esquemática y simbólica del concepto “soledad”. Al introducir en el buscador de Internet *Google* el término “soledad” mediante la opción *Imágenes*, encontré que la mayor parte de éstas representan a personas en una actitud física encogida, abrazándose a sí mismas. Tras recopilar varias de estas imágenes, tracé sobre ellas contornos geométricos que las encerraran en figuras concretas. Finalmente, elegí una de esas figuras como protagonista de la historia. Estilísticamente, se trata por tanto de la elección de una forma cerrada y significativa.



Origen gráfico y conceptual de la forma geométrica utilizada

Los hechos son presentados de un modo neutro, como si simulásemos una toma fija, un plano espacial inmóvil desde el que se contemplan los acontecimientos (el movimiento de la figura y la transformación del color espacial). Lo presentamos como un plano general e incluso gran plano general, aunque estos términos no expresarían suficientemente la intención, ya que el fondo de color no simboliza otra cosa que el espacio infinito, inabarcable para cualquier tipo de plano. El plano es concebido como categoría espacial y es afectado por los movimientos de la figura, ayudando a interpretar además el transcurrir del tiempo. Los fondos de color representan un espacio cambiante e infinito, interior y exterior. Es el *todo* abierto que narra Gilles Deleuze en *La imagen-movimiento*: “El todo se crea, y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes, como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir sin interrupción que pasa por esos estados. Este es el sentido por el que el todo es espiritual o mental” (Deleuze, 1984: 25).

Para la creación de las estampas finales se ha utilizado la propia matriz: cada estampa es una matriz de acetato entintada y mostrada del revés (lo que vemos es la tinta a través del acetato transparente), y por último pegada sobre un soporte rígido y ligero, el cartón pluma, que a su vez deja una ventana abierta en forma geométrica.



Colocación de la máscara vista desde la cara entintada, seguida de la vista desde la cara sin entintar y resultado final con la máscara retirada

Las piezas se presentan en una carpeta-contenedor de 50 x 70 x 10 cm. realizada en cartón pluma negro de 0,5 cm. y acetato de 700 micras, serigrafiada con el título de la serie en su cara principal.





## **Aportación 5:**

### *5.1. Catalogación de la obra*

#### *Serie Recuerdos*

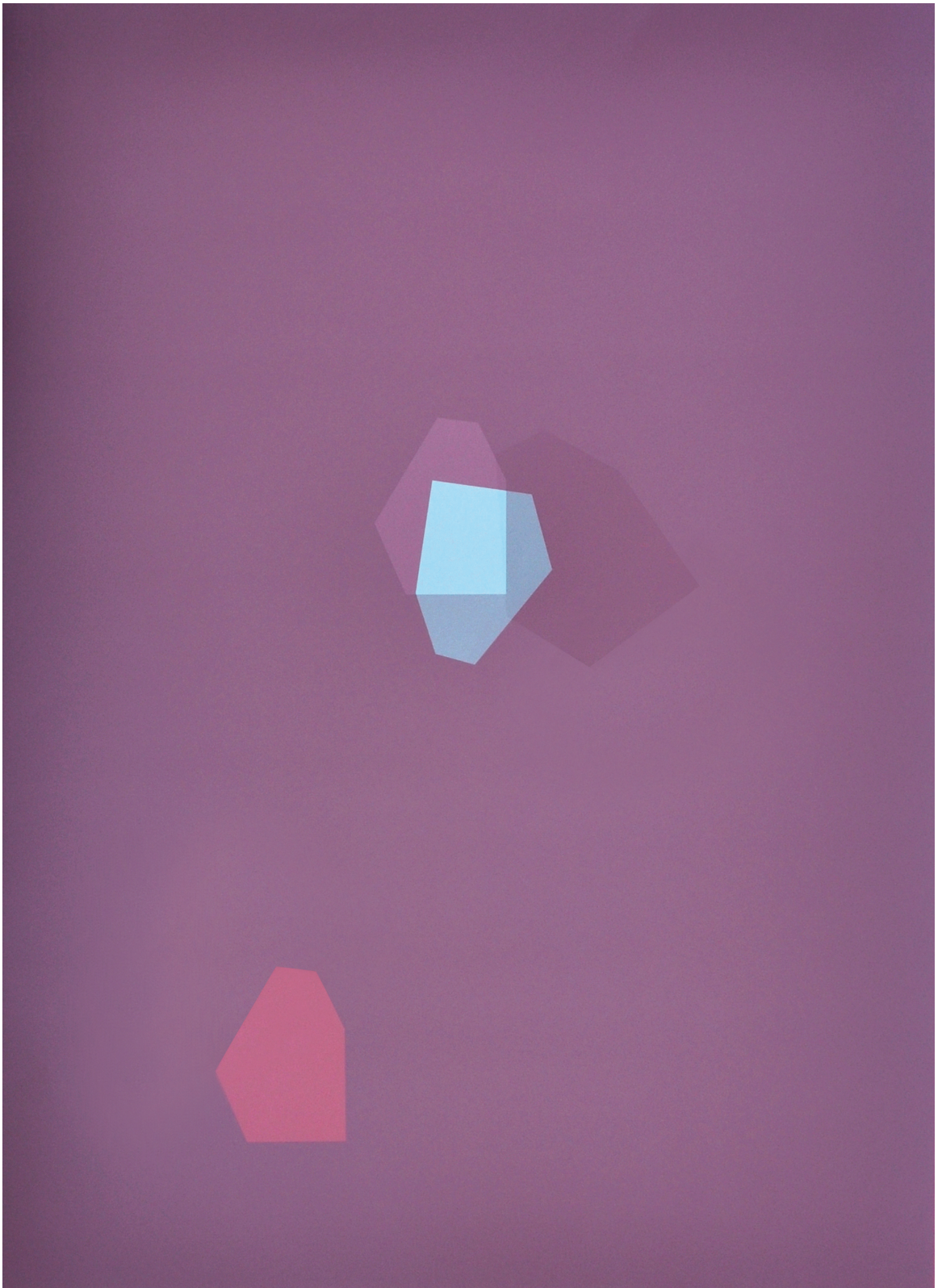
Dos obras de 50 x 70 cm. cada una

Impresión plotter y serigrafía

2015

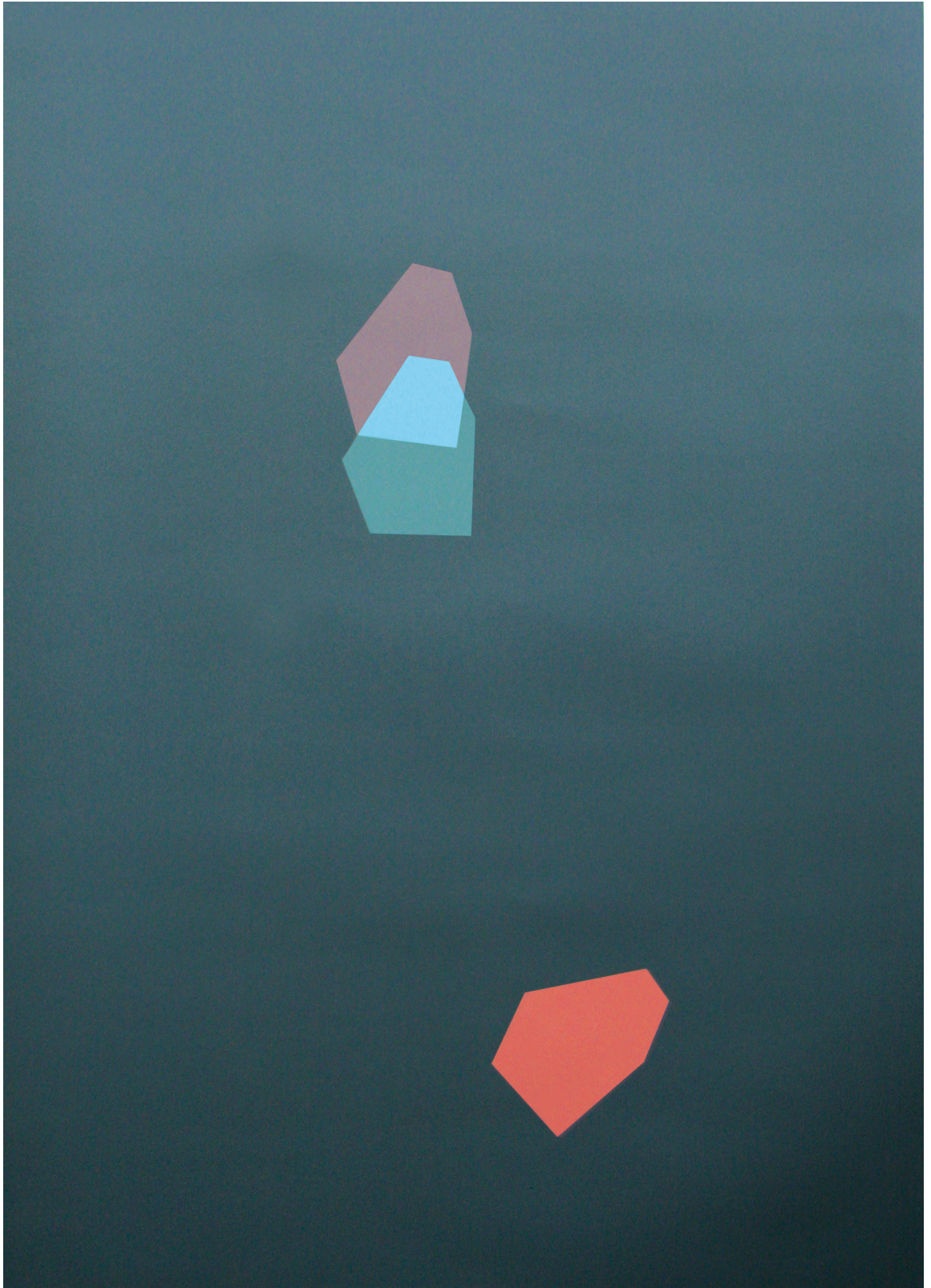
*Recuerdos I*











## 5.2. Proceso de creación- producción

Si cada una de las piezas de la Aportación 4 (*De una pieza*) representa un instante vital, esta otra serie reúne en cada obra varios de esos momentos. Lo hace literalmente: cada una está compuesta por la superposición de tres de las piezas anteriores. He tratado con ello de traducir a la gráfica el funcionamiento de la mente a la hora de generar recuerdos. En ella las imágenes también se superponen unas a otras, influyendo en la fisonomía del resultado final, el recuerdo, que se muestra como una nueva imagen.

Técnicamente se ha resuelto mediante impresión plotter, imprimiendo una capa sobre otra. Las impresiones se realizaron dejando un intervalo de tiempo entre ellas con la intención de que la tinta secase adecuadamente en el papel, pues se corría el riesgo de saturar los cabezales del plotter con un exceso de tinta. Durante el proceso pude descubrir que el funcionamiento del color de las tintas que emplea el tonner de impresora es muy diferente del de las tintas con las que antes había trabajado (tintas al aceite para las técnicas de grabado y tintas al agua para la serigrafía). El aspecto es más parecido al resultado de una acuarela o una témpera, con transparencias a medio camino entre ambas técnicas. La superposición de impresiones es apenas perceptible, pero aún así el resultado final ofrece una piel sutilmente distinta de la que se obtendría imprimiendo la imagen total a partir de un único archivo. En la obra *Recuerdos I*, cierra el conjunto una última figura transparente serigrafiada con barniz.



Primera y segunda impresión de la obra *Recuerdos I*





**SEGUNDA PARTE**  
**(ARGUMENTACIONES TEÓRICAS)**



## **2.1. Mirar**

*Se ve bien teniendo el ojo lleno de lo que se mira* (Chillida, 1994: 23).



### 2.1.1. Ser y estar: el trabajo inmaterial

El trabajo no dignifica al hombre. Tampoco a la hipopótama a la que se hacía referencia en la introducción. La sentencia contraria, la que afirma que el trabajo dignifica, adquiere hoy un significado opuesto a la intención con que la pronunció su autor, Karl Marx (Marx, 2001). Como ha ocurrido con tantas otras piruetas lingüísticas, el uso común de la expresión acuñada por Marx ha terminado por banalizar su contenido, modelando su significación hasta darle la vuelta y convertirla en munición del enemigo al que originariamente el filósofo dirigía su ataque.

Aprovechando una asimilación infantiloides del espíritu romántico, o lo que Rafael Sánchez Ferlosio denomina “la percepción de la vida en clave de tebeo” (Ferlosio, 1986: 14), la ideología económica en que ha derivado el capitalismo en la contemporaneidad se ha adueñado de los conceptos de dignidad, honor y deber, otorgándoles una dimensión acorde con ese interés económico. De esta forma, si bien una cosa digna es aquella que puede aceptarse sin desdoro, es decir, sin menoscabar la propia reputación, fama o prestigio (RAE, 2014) de modo general, consideramos digno el hecho de trabajar, aunque en ocasiones implique condiciones indignas. Y esto es porque hemos limitado el significado polisémico de la palabra *trabajo* únicamente a una de sus acepciones, la de *trabajo asalariado*. Y es el salario, y no el desempeño del trabajo en sí y sus consecuencias sobre el bienestar propio y ajeno, lo que sostiene el prestigio personal. Así, aceptamos que tener un trabajo nos hace dignos, y que trabajar consiste en tener una ocupación por la que percibimos un salario, asumiendo la contradicción que la relación de ambos términos, *trabajo* y *dignidad*, puede llevar implícita. No solo en las situaciones más evidentes en las que sueldo, horario y otras condiciones son claramente indignas. También en aquellos trabajos para los que, en las llamadas “sociedades del bienestar”, se ha alcanzado cierto acuerdo relativo al estipendio correspondiente, para el cual se establecen jerarquías susceptibles de discusión. Ocurre en ocasiones que esta retribución económica implica la aceptación de un ideario contrario a nuestra propia esencia, esto es, en resumidas cuentas, a nuestra dignidad. En tal caso, cuando lo que fundamentalmente nos dignifica son las condiciones económicas con las que vivimos, quizás sería acertado decir que en nuestra sociedad occidental es el dinero el que dignifica al hombre. Esto es, a mayor capacidad económica, mejor reputación, fama o prestigio. De hecho, la etimología del término que define el régimen con el que nos gobernamos, comienza por *capital* para terminar en *-ismo*, sufijo que convierte el capital en doctrina. Al afirmar que el trabajo dignifica al hombre, el hombre contemporáneo pasa por alto que la necesidad de trabajar es condición indispensable del capitalismo, o lo que es lo mismo, surge de él.

No en vano, además de haber creado el mejor eslogan que el capitalismo se atreviera a soñar, Marx aportó a nuestro vocabulario otros conceptos como son los antagónicos *trabajo productivo* y *trabajo improductivo*, cuya diferencia estriba en la plusvalía, esto es, en la ganancia o valorización del capital que tan solo el trabajo productivo puede ofrecer, y que no tiene necesariamente que ir emparejado a la producción de mercancía (Marx, 2001).

A esta división tipológica del trabajo se suma en la actualidad *posfordista*<sup>2</sup> otra categoría, la del llamado *trabajo inmaterial* que, aunque de origen tan longevo o más que las anteriores, encuentra su concreción teórica en nuestra época como consecuencia de

---

<sup>2</sup> El *posfordismo* es el sistema de producción por el que se rigen la mayoría de los países occidentales actualmente. El término tiene su origen en el *fordismo*, nombre con el que se denomina al sistema de producción que se empleaba en las plantas automotrices de Henry Ford, caracterizado por una estructura de producción en línea y por realización de tareas repetitivas especializadas. El *fordismo* centra su interés en las clases sociales, mientras el *posfordismo* se dirige hacia las nuevas tecnologías de información y los tipos de consumidor, lo que posibilita el nacimiento del llamado *trabajador de cuello blanco*.

la presencia de la tecnología y las redes de comunicación en nuestra vida cotidiana. El teórico y crítico cultural José Luis Brea entendió el *trabajo inmaterial* “como convergencia o despliegue del trabajo afectivo e intelectual, del trabajo productor de concepto y el articulador del deseo y los modos de su negociación social”, concediéndole un lugar principal en el panorama social, ya que “la producción inmaterial y la circulación del sentido, de la información, se están convirtiendo además en las modalidades de intercambio más importantes en las sociedades emergentes” (Brea, 2009: 7). Esto implica que el trabajo inmaterial posibilita transformaciones políticas, en vinculación con el cambio social. Desde esta perspectiva resulta lógico pensar que esta nueva era de realidades virtuales en la que estamos entrando se caracterice principalmente por una producción de carácter inmaterial.

Pero la transformación social no tiene necesariamente que dirigirse hacia valores solidarios o de justicia social. La producción creadora de sentido –cuya materia prima es la significación que se otorga a los hechos, acontecimientos, etc- es también generadora de plusvalía, aunque lo haga de un modo indirecto, como sucede, por ejemplo, en sectores tan estrechamente unidos al capitalismo como es el de la publicidad. La percepción de nosotros mismos, la creación de valores, necesidades y miedos y su transformación en objetos de consumo concurren en esa negociación social de la que habla Brea.

Pintamos con estas reflexiones un panorama que parece desalentador; nada más lejos de nuestra intención. El objetivo es más bien esclarecer la posición que, como artista, mantengo en el mundo. Quienes escogemos el *oficio* del arte, nos encontramos en una encrucijada de cuatro esquinas: trabajo, dignidad, producción y política. Como es sabido, ser artista y ganar dinero no van necesariamente de la mano pues, para que un artista gane dinero, a los designios del destino debe sumarse mucho trabajo, buen hacer y algo de espíritu capitalista (lo que suele resultar incompatible con los ideales románticos que habitualmente acompañan a los creadores). De este modo, en tanto que el destino elabora su argumento, el artista va sobreviviendo gracias a éste y otros oficios, la mayor parte de los cuales ocupan los últimos puestos en el ranking de dignidad capitalista, es decir, están muy mal pagados y ocupan mucho tiempo.

¿Cómo, bajo las circunstancias descritas, consigue el ser humano, y más concretamente el artista, sostener su dignidad? ¿De qué manera contribuye a la sociedad? ¿Qué distingue a una persona trabajadora de una acémila? Creo que su capacidad de pensar. Cuando mi sobrina tenía cinco o seis años, su madre la castigó obligándola a permanecer en su habitación durante un determinado tiempo. Ella cerró la puerta tras de sí mientras gritaba: “Puedes encerrarme cuanto quieras, pero en mi cabeza soy libre”. La capacidad reflexiva es una cualidad propia del ser humano, capaz de dirigir nuestra natural y característica curiosidad hacia los lugares más asombrosos y también a los más terribles. Pero sobre todo es la herramienta que nos permite tener consciencia de ser, y en consecuencia, de estar, y en consecuencia de decidir de qué modo queremos estar. El artista llena sus ojos, como apuntó Chillida, y después, como si utilizara un embudo del revés, dispara su mensaje personal y transferible.

Más allá de las plusvalías, necesarias para la supervivencia, el arte nos ayuda a Vivir. Con mayúsculas.

### 2.1.2. *El eco sublime*

Cuando el artista detiene su mirada, suele aceptar que esa elección es absolutamente original, bien por el objeto elegido, bien por la manera en que lo mira e interpreta. Corresponde con su personal manera de *estar* en el mundo. En el bagaje humanista de nuestra cultura occidental ha calado hondamente la idea de que cada uno de nosotros es un ser único y diferenciado, pero es natural que este concepto no esté reñido con el hecho de que el entorno, la dotación de sentido heredada de nuestros antepasados, establezca las directrices y caminos por los que transitarán las originalidades propias. Arthur Danto nos mostró que la historia del arte no es a partir de ahora una vía, una sucesión lineal de hechos en progresión constante (Danto, 1999: 73). El mundo contemporáneo, con sus múltiples redes de comunicación y sus infinitas posibilidades de enlace - links, vínculos-, nos muestra un panorama de influencias múltiples, constantes y continuadas, no necesariamente jerarquizadas. O más bien con una jerarquía personalizada, en el que la historia sucede, se escribe y se lee a modo de red o mapa conceptual, y el ojo, también el ojo interno, se ha acostumbrado a la percepción simultánea, no lineal, de los acontecimientos así como a la respuesta multitarea.

Esto supone un bombardeo de informaciones confluyentes que dificultan el establecimiento de prioridades, así como una asimilación profunda de su significado y también de su significación. El ser humano no dispone de capacidad para asimilar reflexivamente demasiados conceptos a un tiempo. Con suerte distinguirá racionalmente uno o dos mensajes, los restantes se introducirán en su inconsciente como lo hace un virus en una computadora. Así sucede con la ingente cantidad de mensajes que nos llegan cada día a través de los medios de comunicación. Esos mensajes transmiten valores que, agazapados tras una palabra, una imagen, una canción, una noticia, aguardan el momento justo para arraigar en nuestro inconsciente. ¿Existirá acaso la posibilidad de que esta obra de ingeniería edificadora de valores no responda a un plan fríamente elaborado por mentes calculadoras y perversas (por *ellos*, los ricos, los políticos, etc., que quieren convertirnos en esclavos), sino que ese plan se haya ido diseñando progresivamente, de modo colaborativo, impulsado por nosotros mismos y a cuenta de la pasividad de quienes no han hecho nada por rectificarlo?

Aun en el supuesto de rebelarnos ante semejante plan, ante términos como *progreso* o *evolución* tal y como se conciben en las sociedades capitalistas, resultaría difícil ir a la contra de principios ideológicos tan asentados como éstos a los que nos referimos. Nos encontramos pues inmersos en una cultura de una parte heredada y de otra en continua recreación, que indudablemente condiciona nuestra mirada sobre el mundo. No en todo lugar ni en todo momento histórico el ser humano ha percibido su entorno en términos absolutos y opuestos- positivo o negativo, blanco o negro, productivo o improductivo, abstracto o concreto, realidad o ficción, éxito o fracaso, etc.-. Al menos no en el modo en que lo hace la sociedad actual. Tampoco conceptos en apariencia tan claramente definidos como el *amor* o la *belleza* mantienen inmutable su significación en el transcurrir del tiempo. El valor y significado del que gozaron en épocas pasadas difiere sustancialmente de su acepción contemporánea, y no precisamente porque sus significados hayan adquirido necesariamente más matices, sino porque han ido mutando, ajustándose a las nuevas realidades. Sostenemos, como adelantó Rosemblum en *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico* (Rosemblum, 1993), que esa etapa histórica ejerce aún hoy un enorme influencia sobre el pensamiento occidental, pues es un referente aún muy próximo, determinando no solo la percepción y explicación del mundo contemporáneo en términos absolutos, también, en el plano de la creación, afectando a distintas manifestaciones artísticas y, fundamentalmente, a la idea de belleza, amor o espiritualidad. Los acontecimientos históricos participan activamente en la creación de la imagen del mundo que cada cultura asume y traduce al arte. Afirma Moreno Galván que el arte occidental “sintetiza una concepción del mundo que interpreta los datos de la vida real según un particular

grado de abstracción, que concibe la vida en el curso de un devenir histórico y a cada hombre diferenciado por su propia e irrenunciable individualidad; es decir, el arte occidental se mueve de acuerdo con una voluntad de abstracción, es histórico y es humanista” (Moreno, 2010: 65-66). Es probablemente la combinación de estas tres condiciones, que el mismo autor unifica como “elección occidental” (Moreno, 2010: 65) la que establece la diferencia fundamental entre nuestra representación del mundo y la relativa a otras culturas. Esta opinión es sin embargo susceptible de réplica, o como mínimo puede matizarse. Otras culturas, como mínimo, también poseen cierto grado de abstracción y un carácter histórico, y podría aplicárseles incluso el término humanista, aunque este adjetivo se relacione habitualmente con Europa.

El artista occidental, imbuido de la percepción romántica de sí mismo, se pretende original e invierte gran esfuerzo en el estudio y desarrollo de sus propias peculiaridades diferenciadoras. Quizá la persecución de la originalidad sea una carrera estéril y sin final a la vista, que tan solo desvía al protagonista del camino por el que la creación transita. Yve-Alan Bois, crítico de arte que comenzó su andadura como artista, comentaba en una entrevista realizada por Ana María Guasch a propósito de su particular búsqueda de originalidad durante sus años de ejercicio artístico:

*Lo más divertido fue que Goeritz [...] me dijo que él nunca había inventado nada. Esto me ayudó mucho, sobre todo a darme cuenta de que toda la paranoia sobre la originalidad era una actitud patológica [...] Llegué al conclusión de que los artistas auténticos no piensan de esa manera, que esa clase de cuestiones son la base de los historiadores del arte (Guasch, 2012: 29).*

Llegado este punto, podríamos decir que es justo aquí cuando se produce un punto de inflexión en nuestra investigación. Las indagaciones realizadas para la elaboración del trabajo me han llevado al encuentro fortuito con nuevas ideas y referentes, lo que sin duda, en mi caso, ha acabado por modificar el significado de la *casualidad* hasta convertirlo en *causalidad*. Y es que, según creo, esos encuentros con sensibilidades afines a la mía han de tener una causa profunda, que va más allá de la superficialidad de las formas o de las peculiaridades estéticas. Quizás el lenguaje artístico, visual, también el abstracto, se construye y articula de modo similar al lenguaje oral y escrito, de manera que imágenes similares constituirían enunciados análogos, en cuanto que representación de ideas. En ese caso los artistas cuyas creaciones me conmueven, tanto artistas anteriores como contemporáneos, aunque para el desarrollo de sus obras se valgan de apariencias distintas a las que yo escojo ¿han querido decir lo mismo que yo? ¿Y qué quiero decir yo ?

### 2.1.3. *Lo sublime*

El afán de concretar anhelos en palabras me ha dirigido finalmente al encuentro de un concepto: la cualidad estética denominada *sublime*. Término al que me he ido acercando intuitivamente, descubriendo poco a poco su más profunda significación.

Al interés que ha suscitado en mi el concepto de *lo sublime*, además debo añadir una inquietante constatación: invariablemente, las obras artísticas que más me conmueven hablan de Dios. Y esto, como mínimo, desconcierta a quienes, como me sucede a mi, con toda franqueza creen que no creen.

Parto por tanto de dos premisas que guían mi trabajo: la búsqueda de *lo sublime* y el interés por las cuestiones espirituales. Y es que, como iremos viendo, la una no está desligada de la otra.

La primera referencia que encontramos acerca de *lo sublime* es un breve tratado, escrito probablemente entre los siglos I y III de nuestra era, titulado *De lo sublime* y atribuido al filósofo helénico Longino, donde se realiza una pormenorizada descripción del concepto, aunque en este caso referido a la oratoria pero perfectamente aplicable al resto de las artes. De él extraemos la asimilación -de raíces neoplatónicas- de *lo sublime* a lo grande, entendido como elevado, en un sentido muy parecido al que le damos en la cultura andaluza: decir que Rocío Jurado era “muy grande” equivale a decir que era sublime, y no consideren desacertado el ejemplo, ya que, como veremos, su manera de entender el arte tenía mucho que ver con el concepto sublime tal y como lo entendieron también los románticos. Habla Longino de éxtasis y recogimiento, y también de identificación: “*Lo sublime* de verdad eleva nuestra alma, como si fuera algo instintivo, y exultante de dignidad, rebosa alegría y orgullo, como si fuera la creadora de lo que ha oído” (Longino, 2014: 16). Continúa el tratado con la descripción de *lo sublime* como propiciador de una reflexión profunda y cuyo eco perdura en el que lo recibe. Detalla además las condiciones creadoras de sublimidad, como son una “concepción elevada de pensamientos, [...] pasión vehemente e inspirada, [...] la doble formación de figuras, según sean del pensamiento y de la expresión, [...] la dicción noble, que comprende la selección de palabras, la alocución metafórica y el pulimento del lenguaje, [...] la dignidad y elevación de estilo en la composición” (Longino, 2014: 17). Pero estas condiciones por sí solas no son suficientes, acceder a lo sublime requiere de un proceso selectivo que culminará en una unidad perfecta, “puesto que todas las cosas de la naturaleza se constituyen por partes inherentes a su sustancia, encontraremos una fuente de *lo sublime* si seleccionamos adecuadamente sus elementos cruciales y los combinamos para crear un solo cuerpo” (Longino, 2014: 27). Lejos pretender un recetario, Longino hace hincapié en el necesario ingrediente de la sinceridad (Longino, 2014: 41), imprescindible en toda creación que aspire a llegar al alma del espectador. Cabe destacar la importancia que concede a la consecución de armonía, que comprende como la acertada combinación de elementos que, como antes referíamos, han de ser previamente seleccionados.

Encontramos el interés por estos conceptos y su aplicación consciente en artistas contemporáneos. Véase como ejemplo el trabajo de Wolfgang Laib, que busca su particular “aproximación a *lo sublime* a partir de la austeridad, la sutileza y la concreción extrema de contenidos.” (Picazo, 2001: 133). En su exposición *Sin principio-sin fin*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en 2007, Laib exhibió una pieza de 1975 consistente en un bloque de mármol blanco con una depresión en su cara superior. Éste se rellena con una capa de leche creando la ilusión de una forma sólida (Figura 2.1)



Figura 2.1. Milkstone, Wolfgang Laib, 1975.

Tras el tratado de Longino y con el posterior nacimiento y desarrollo del cristianismo, encontramos reflexiones acerca de *lo sublime* tan ligadas a la espiritualidad religiosa que puede decirse que encuentra en Dios su máxima y única representación. Hermosísimos pasajes de San Agustín, y más adelante de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús, entre otros, nos muestran cómo las inquietudes metafísicas, las emociones elevadas, el sentido último de la vida y la extracción de lo más esencial de ella, se integran tan íntimamente con la religiosidad que llegan a fundirse en un único concepto, donde el silencio, ya vinculado a la sublimidad en la obra de Longino, juega un papel primordial.

La inclinación hacia el análisis de *lo sublime* continuará creciendo y desarrollándose fundamentalmente entre los teóricos del arte de la Inglaterra del siglo XVIII, donde autores como Burke, con su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* aportarán nuevas visiones y enriquecerán la idea llevándola a su propia contemporaneidad, añadiendo nuevos aspectos como por ejemplo la relación entre *lo sublime* y el temor. En el Romanticismo la idea de *lo sublime* toma un cariz muy distinto a los términos en los que fue formulada por Longino. Los románticos rescatan ese texto y le imprimen un cariz muy distinto al concepto pues distinguen tres ideas fundamentales: *lo bello*, *lo pintoresco* y *lo sublime*. Son tres categorías estéticas, como tres niveles diferentes. Para ellos *lo sublime* es algo que supera al alma y a los sentidos, por eso se relaciona con sentimientos como el temor, para comparar el tipo de arrebatamiento que siente el que se ve invadido por la sublimidad de una visión, similar al de quien de repente siente un miedo terrible.

Así, el creciente interés por estas cuestiones, consecuencia de los profundos cambios sociales operados en la sociedad occidental en los siglos precedentes, va forjando el pensamiento romántico, cuya influencia es perceptible aún hoy. Condicionó notablemente la concepción artística del siglo XX, como demuestra de un modo brillante Robert Rosemblum en su anteriormente citado e imprescindible *La pintura moderna y el Romanticismo nórdico*, donde se cuestiona además el protagonismo de París como centro creativo de la época a favor del arte que simultáneamente se desarrolla en los países del norte de Europa y cuya influencia alcanzó el siglo XX y perdura en nuestros días: “los nuevos conceptos, emociones y estructuras del arte romántico han penetrado de manera bastante inconsciente en el repertorio de incontables artistas del siglo XX, tanto de primera fila como de segunda, tanto esotéricos como populares” (Rosemblum, 1993: 149).

Pero antes de adentrarnos en la descripción de los aspectos fundamentales del

Romanticismo que afectan al interés de nuestra reflexión, trataremos de resumir brevemente algunas de las inquietudes que constituyeron el fundamento de una nueva- todo lo nuevo que algo puede ser bajo el sol- sensibilidad, de una manera de mirar el mundo. Nos introducimos en esta sensibilidad procurando una suerte de cartografía del pensamiento que me ayude a ubicarme en el lugar en el que hoy me encuentro, aunque ello no signifique seguir un orden necesariamente cronológico, pues me interesa, sobre todo, crear interconexiones. Del mismo modo que Roma no se hizo en un día, la creación de sentido, del sentido que damos a lo que nos rodea y a nosotros mismos, no nace espontáneamente, sino que se elabora de manera lenta, avanza, retrocede, a veces se detiene en el tiempo o permanece latente en espera de la maduración de otra serie de factores. Esa es, precisamente, mi forma de creación.

Tomemos como punto de partida el Renacimiento y realicemos un somero viaje a través de los tres últimos siglos de nuestra historia, ya que es en este periodo en el que se sientan algunas bases del pensamiento occidental actual. A lo largo de este periodo, una sucesión de supuestos avances o novedades irán paulatinamente modificando la percepción de la realidad del hombre occidental. Aún antes del surgimiento del denominado *racionalismo* en el siglo XVII, el Renacimiento ya supuso una manera radicalmente distinta de entender la realidad del mundo, y la visión de la vida impregnada de Dios comenzó a tambalearse. El posterior periodo ilustrado, ya claramente posicionado en el escepticismo, ofrecerá visiones seculares que se reforzarán a toda velocidad empujadas por los avances científicos. Las teorías de Darwin, y más tarde las de Einstein, suponen un profundo cambio en la mentalidad y en la interpretación que el hombre hace de conceptos como el tiempo y el espacio, su origen, su posición en el mundo y el universo infinito que lo rodea. Se producen además, sobre todo a partir de la Revolución Industrial, innovaciones tecnológicas que continúan desarrollándose en nuestros días, y que serán palanca de inesperados y profundos cambios sociales y replanteamientos políticos.

El mundo ya no puede ser el mismo para este nuevo hombre, que a pesar de todo también arrastra el peso de su pasado. Dios ha muerto, afirmó Kant no sin cierto sarcasmo, aunque las costumbres en torno a la religión y sus rituales continuaron arraigadas en la sociedad, convertidas en gran medida en hábitos sociales. La muerte, o el languidecimiento del sentimiento religioso principalmente cristiano, deja sin embargo un inmenso vacío en el alma humana, que siempre ávida de respuestas las busca sin descanso en nuevos espacios. Son siglos fructíferos en pensamiento. La maquinaria especulativa hecha humo.

Detengámonos ahora en las postrimerías del siglo XVIII, momento en que el pensamiento romántico comienza a tomar forma. Como hemos dicho, el vacío dejado por la religión causa un profundo malestar, especialmente en artistas y pensadores, que sienten la necesidad de encontrar nuevas vías para sus inquietudes espirituales, cumpliéndose así la paradoja *lampedusiana*: todo cambia para que nada cambie<sup>3</sup>. Los mismos anhelos religiosos encuentran nuevos lenguajes y la iconología cristiana adopta ahora otra forma física, dirigiendo su mirada hacia la naturaleza, a la que se atribuye una inmanencia de enorme contenido espiritual. Así, el drama carnal del cristianismo cede terreno al drama del paisaje. Los artistas “buscan lo sagrado en un mundo profano” (Rosembaum, 1993: 247). Y es en los países nórdicos europeos, donde la propensión a la soledad y la introspección es animada por la climatología, es donde se constituye el entorno ideal para esta búsqueda.

---

<sup>3</sup> Lo *lampedusiano*, también denominado *gatopardismo*, se define en ciencias políticas como cambiarlo todo para que nada cambie. Esta paradoja fue expuesta por Giuseppe Tomasi di Lampedusa en su novela *Il Gattopardo*, escrita entre 1954 y 1957. Esta afirmación hace referencia a la capacidad de los sicilianos para adaptarse sus distintos gobernantes.



La espiritualidad, como ocurriera con el sentimiento específicamente religioso, es concebida desde parámetros absolutos, y el artista se afana en crear un lenguaje capaz de expresar dualidades esenciales (Rosemblum, 1993: 218): lo abstracto y lo empírico, lo universal y lo particular.

*Aunque a menudo comparten esa inclinación hacia las composiciones cristalizadas en los emblemas de una pura geometría, Blake<sup>4</sup> y Friedrich<sup>5</sup> se acercan a sus metas espirituales desde extremos opuestos de la experiencia. Friedrich, aunque recomendaba que el artista debía pintar con los ojos del espíritu, no del cuerpo, no dejó por ello de observar las multiformes apariencias de la naturaleza, con escrupulosa atención a los detalles. Blake, nos parece, podría casi haber sido ciego, pese a los reflejos del mundo visible que se encuentran en su arte. Tal polaridad entre lo abstracto y lo empírico, lo universal y lo particular, fue, de hecho, común al arte del periodo romántico (Rosemblum, 1993: 55).*

La eterna polaridad entre la unicidad irreductible y una infinita complejidad (Rosemblum, 1993: 218) que caracterizan gran parte de nuestro arte contemporáneo es reflejo de nuestro pensamiento. Un pensamiento articulado por oposiciones, parámetros absolutos que requieren de su opuesto para poder ser definidos: para entender la oscuridad es necesario conocer la luz, del mismo modo que el hombre se define hombre porque no es Dios.

La omnipresencia de Dios es, en mi opinión, reemplazada por lo que John Ruskin en su obra *Modern Painters* denomina *falacia sentimental*. La 'pathetic fallacy' o falacia sentimental (Ruskin, 2009: 167). A ella se refiere Rosemblum como la "atribución de sentimientos humanos a sujetos no humanos, especialmente elementos del paisaje" (Rosemblum, 1993: 42).

La empatía que Friedrich (Figura 2.2) y sus contemporáneos establecen con un árbol o un atardecer, se convertirá más adelante, con Van Gogh, en una "identificación ferviente con cada objeto o ser palpable que pintaba" (Rosemblum, 1993: 42) y otorga a Mondrian una percepción del mundo impregnada de espiritualidad (Rosemblum, 1993: 214).

El proceso de selección que Longino comprendió como fundamental para la consecución de *lo sublime* es aplicado por Friedrich desde el punto de vista de un "mundo moderno de observación empírica, aunque un mundo cuyas partes componentes han sido seleccionadas y organizadas tan cuidadosamente que cada elemento aparece cargado de significación" (Rosemblum, 1993: 32). La carga significativa de que nos habla Rosemblum terminará por convertir los elementos en símbolos. En el caso de algunos artistas en símbolos de "nuevas religiones" alternativas a las creencias cristianas. Encontramos ejemplos de ello basados a veces en creencias acerca de los orígenes del universo, simbolizado por los teósofos como "huevo del mundo" (Rosemblum, 1993: 216), o la utilización que Franz Marc hará de los animales, metáfora de revelaciones espirituales, criaturas sintientes (Rosemblum, 1993: 159), así

---

<sup>4</sup> William Blake (Londres, 1757- ibídem, 1827) fue un poeta, pintor y grabador inglés. Poco conocido mientras vivía, su trabajo goza hoy de una alta consideración.

<sup>5</sup> Caspar David Friedrich (Greifswald, 1774– Dresde, 1840) fue un pintor paisajista romántico, generalmente considerado el artista alemán más importante de su generación. Son muy conocidos sus paisajes alegóricos que muestran figuras contemplativas opuestas a cielos nocturnos, nieblas matinales, árboles estériles o ruinas góticas. Su obra intenta dar una visión subjetiva y emocional del mundo natural, estableciendo la presencia humana en una perspectiva disminuida que contrasta con extensos paisajes.



como el empleo de la luz, el color, la pincelada y otros recursos pictóricos para “simbolizar la unidad de los animales con la naturaleza” y “crear ‘símbolos’ para el altar de una nueva religión espiritual” (Rosemblum, 1993: 160).



Figura 2.2. Monje a la orilla del mar, óleo de Caspar David Fiedrich de1809.

De modo paralelo, las formas irán prescindiendo de elementos secundarios con la clara intención de captar lo esencial, y en esta búsqueda de una comunicación directa irán forjándose “esquemas de claridad elemental” (Rosemblum, 1993: 53) que finalmente derivarán en concepciones de apariencia menos vehemente y sobrecogedora del sentimiento romántico, en un juego de contención formal no exento de apasionamiento interno. Así, en el caso de Hodler, la interpretación de las cuestiones fundamentales de la vida, el amor y la muerte, “terminaría por ofrecer la otra cara de la moneda romántica: quietud, sobriedad y pureza iban a sustituir a las agitadas complejidades de aquellas anticuadas fórmulas románticas de paisaje” (Rosemblum, 1993: 138). Depuración y pureza que avanzando el tiempo encontramos en tendencias más cercanas a nuestro tiempo , por ejemplo en el Minimal Art.

#### 2.1.4. La espiritualidad

Existe aún otro aspecto del Romanticismo que supondrá una notable influencia en el arte posterior. Como hemos dicho, muchos de los artistas románticos conservaban un sentido religioso tan arraigado e intenso que llegaban a considerarse visionarios, fundadores de nuevas religiones, y encontraron en la naturaleza y en su propia obra revelaciones de lo sobrenatural. Los conflictos bélicos entre los que tendrían que desenvolverse los ciudadanos europeos a lo largo del siglo XX insuflaron sentimientos apocalípticos a estas almas sensibles. Ese sentimiento era compartido por Kandinsky o Franz Marc, quienes además manifestaron un fuerte rechazo hacia el mundo materialista que les rodeaba; para ellos el arte se convirtió en una herramienta para la catarsis, la purificación del espíritu humano y el proyecto de reconstrucción del mundo desde cero. Recordemos que Kandinsky es considerado pionero de la abstracción y la abstracción, al fin y al cabo, viene a ser el triunfo del espíritu sobre la materia. El análisis de estas motivaciones subyacentes en el nacimiento del arte abstracto desvela para Rosemblum los orígenes y fines románticos del mismo, enmascarados tras una apariencia formal novedosa (Rosemblum, 1993: 171).

La mirada hacia el interior iniciada por el Romanticismo y generada en gran medida por las múltiples convulsiones en todos los ámbitos, social, político, bélico, da lugar a esta expresión artística cargada de espiritualidad y también de impulso vital, racional e intuitivo, que prescinde de las formas convencionales para crear mundos propios. A mi parecer, los diversos caminos explorados por los artistas a partir de ese momento, no son necesariamente réplicas u oposiciones a las propuestas de la abstracción, sino que suponen una continuidad explorativa, una ampliación del lenguaje, indagaciones en la creación de un alfabeto que da testimonio de realidades vitales y que regenera las formas. El expresionismo, como el *aformalismo* que Moreno Galván enmarca dentro de las fórmulas que buscan “el libre acceso a la expresión vital” (Moreno, 2010: 36) suponen “un ejercicio enfático del sentido expresivo sobre el sentido formal y compositivo” (Moreno, 2010: 35). Así Galván atribuye al arte abstracto este sentido formal y compositivo como eje fundamental de su razón de ser, lo que lo sitúa en una posición de superficialidad o ausencia de contenido expresivo. Por el contrario, definiendo la creencia en que la abstracción nace como respuesta a un sentimiento romántico y aun deseo de expresión trascendente que, lejos de estar reñido con la expresión vital anhela justamente alcanzar la esencia de la misma. Porque el hombre es animal y racional, y a ninguna de esas condiciones puede escapar. Como Rosemblum, Alain Badiou sostiene que “quizás buena parte del arte contemporáneo sea un romanticismo escondido” (Badiou, 2007: 6), aunque distingue el carácter sagrado del arte romántico del carácter profano del arte moderno<sup>6</sup> y lo argumenta así:

*El romanticismo sale del clasicismo pero conserva la idea de que lo bello está ligado a una infinitud trascendente, conserva la idea de que lo bello nos hace comunicarnos con el infinito, de que hay algo sagrado en la obra de arte. La fórmula filosófica más clara es la de Hegel, cuando dice que 'lo bello es la forma sensible de la Idea'. Para el Romanticismo, la belleza artística es una representación finita de lo infinito y, en ese sentido, sigue siendo eterna [...] el arte moderno va a abandonar la trascendencia y lo sagrado. Así, podríamos decir que el arte moderno es un testigo terrestre de lo real obtenido por el movimiento de las formas (Badiou, 2007: 1).*

---

<sup>6</sup> Entiéndase por arte moderno el nacido después de la Segunda Guerra Mundial y desarrollado hasta los años setenta del siglo XX, aproximadamente.

En esta línea encuentro una profunda afinidad con la opinión de artistas como Antoni Tàpies, quien, en su defensa del sentido espiritual del arte moderno y contemporáneo, realizaba la siguiente reflexión:

*Si pasamos revista a las teorías y a la producción artística desde principios de nuestro siglo vemos que, realmente, es del todo incierto [...] que las vanguardias más revolucionarias sólo hayan sido fruto de una racionalización creciente, del materialismo más o menos científico o de la filosofía del 'Dios ha muerto'. Lo que ha aumentado en las sociedades industriales de Occidente es la desafección a determinadas creencias y actitudes específicas de la tradición judeocristiana [...] Pero esa desafección no ha de interpretarse como que el arte moderno se haya desentendido de las cuestiones espirituales y religiosas en general. Repásense si no los manifiestos y los escritos teóricos, tanto de los mismos artistas como de los pensadores o de los grandes comentaristas. Se verá que, en sus mejores representantes, la dimensión espiritual ha estado siempre tan presente que incluso ha hecho opinar que los impulsos espirituales y religiosos quizá hoy se hallan más en el mundo del arte, de la poesía, de la música... que dentro de las mismas iglesias (Picazo, 2001: 209).*

Como se puede comprobar, a pesar de la imperiosa necesidad de atribuir la condición de *novedad*, *avance* o *evolución* a los acontecimientos que se van sucediendo en el tiempo, y que nuestra peculiar manera de percibir transforma en historia, lo cierto es que los seres humanos continuamos nuestro camino generación tras generación, construyendo nuestras casas sobre las que otros dejaron, y así nuestros pensamientos, revestidos de nuevas fachadas, se edifican sobre sólidas y antiguas estructuras. El siglo XIX, y sobre todo el XX, han sido prolíficos en supuestas revoluciones que miradas desde esta perspectiva tal vez no sean tales. Preferimos la denominación de *mitologías*, término con que las bautiza George Steiner en su *Nostalgia del absoluto*, donde analiza las que considera las corrientes de pensamiento más influyentes del pasado siglo: el marxismo, la sicología freudiana y la antropología estructural de Lévi-Strauss. Para recibir ese apelativo estos movimientos han de cumplir los requisitos que explicamos con sus propias palabras: “totalidad, por la que sencillamente quiero expresar la pretensión de expresarlo todo; textos canónicos entregados por el genio fundador; ortodoxia contra herejía; metáforas, gestos y símbolos cruciales” (Steiner, 2001: 19). Según Steiner, existe una coincidencia en “esa nostalgia del Absoluto, ese hambre de lo trascendente, que observamos en las mitologías, en las metáforas totalizadoras de la utopía marxista, de la liberación del hombre, en el esquema de Freud del sueño completo de Eros y Tánatos, en la punitiva y apocalíptica ciencia del hombre de Lévi-Strauss” (Steiner, 2001: 108). No se trata de propuestas o teorías, sino de ciencias exactas, aplicables y extensivas a todos los ámbitos, respuesta final a todas las preguntas. Estas mitologías continúan fundamentándose en la polaridad de lo que Rosemblum llama “dualidades esenciales” (Rosemblum, 1993: 218) y Steiner califica como “antinomios universales” (Steiner, 2001: 22) basándose en la convicción de Lévi-Strauss acerca de la percepción y la capacidad narrativa o de transmisión del hombre:

*Hay una parábola hasídica que nos cuenta que Dios creó al hombre para que éste pudiera contar historias. Esta narración de historias es, según Lévi-Strauss, la condición misma de nuestro ser [...] La capacidad mediadora, ordenadora de los mitos, su habilidad para 'codificar'- otro término de Lévi-Strauss-, para dar expresión coherente a la realidad, indica un profundo acuerdo armónico entre la lógica interna del cerebro y la estructura del mundo externo. 'Cuando la mente procesa los datos empíricos que recibe previamente procesados por los órganos de los sentidos, continúa elaborando estructuralmente lo que al principio era ya*

*estructural. Y sólo puede hacerlo en la medida en que la mente, el cuerpo al que la mente pertenece, y las cosas que cuerpo y mente perciben, son parte integrante de una única realidad'. Los códigos por los que estas percepciones son transmitidas y comprendidas son, propone Lévi-Strauss, binarios. Ésta es también una palabra técnica, pero no nos resulta difícil de comprender. Da a entender que todo lo que importa viene en conjuntos de dos. De esta manera tenemos las relaciones e interacciones de lo que él llama 'los grandes emparejamientos'. Por ejemplo, afirmación y negación [...]. Lévi-Strauss propone que las simetrías del sistema nervioso y la arquitectura hemisférica de las dos mitades de nuestro cerebro parecen ser un reflejo activo de esta estructura binaria de la realidad (Steiner, 2001: 64-65).*

De entre todas las parejas polarizadas Lévi-Strauss destaca la que forman naturaleza y cultura, cuyo origen está en la ruptura del hombre con el mundo natural, lo que provoca en él un profundo malestar y lo convierte en un ser dividido (Steiner, 2001: 69). Steiner nos recuerda además la función que este malestar cumple también en las mitologías de Marx- la *alienación*- y de Freud- el *unbehagen*<sup>7</sup> (Steiner, 2001: 69).

El pensamiento contemporáneo, y más específicamente la reflexión en torno a la práctica artística que aquí nos interesa, no es de ningún modo ajeno a estas cuestiones. Muy por el contrario la búsqueda de *lo sublime*, el sentido absoluto y esencial de la vida o la significación a través de los contrarios están presentes tanto en las creaciones como en la cotidianidad de nuestras vidas. En el año 2001 la comisaria de exposiciones Glòria Picazo reunió en el Espai d'Art Contemporani de Castelló a un buen número de artistas de reconocido prestigio internacional, para dar vida a la exposición *El instante eterno: arte y espiritualidad en el cambio de milenio*. Participaron en ella Marina Abramovic & Ulay, Joseph Beuys, Walter de Maria, Mona Hatoum, Wolfgang Laib, James Lee Byars, Ana Mendieta, Gina Pane, Antoni Tàpies y Bill Viola, estableciéndose un interesante recorrido a través de complejos y diversos acercamientos al tema desde ángulos diversos. El libro-catálogo de la exposición recoge reflexiones en torno al sentido que hoy se concede a la espiritualidad y a lo sagrado, analiza sus orígenes románticos y la aun muy vigente búsqueda de lo sublime. Apunta además el interés de estos artistas por la llamada *vía negativa*<sup>8</sup> (Picazo, 2001: 107), que viene a ser la versión actualizada de las polaridades anteriormente descritas por Rosemblum o Lévi-Straus, determinando la elección por parte del artista contemporáneo de los elementos *negativos* correspondientes a esas parejas de opuestos. Las palabras de Picazo al describir las inquietudes de estos artistas apenas difieren de las empleadas por Rosemblum en su exposición acerca de las motivaciones que estimulaban el hacer romántico y su sentido de *lo sublime*:

*En este mosaico de diferentes aspectos que nos permiten acercarnos a la noción de espiritualidad, a las dificultades de expresar en palabras e imágenes lo que es relativo a la vida interior, debemos mencionar la belleza y lo sublime como*

---

<sup>7</sup> *Unbehagen* es un término alemán que se traduce al español como *malestar* o *desazón*. Protagoniza el título de su ensayo *El malestar en la cultura* (1930) de Freud. Este trabajo, junto a *Psicología de las masas y análisis del yo*, de 1921, trata del choque entre las exigencias pulsionales y las restricciones impuestas por la cultura, y el padecimiento que esto genera en el individuo.

<sup>8</sup> El concepto de la *vía negativa* nace de la dialéctica filosófica para la cual el momento negativo es aquel en el que un enunciado se examina científicamente mediante la afirmación de su contrario. La verdad acerca del objeto de estudio se obtiene a partir de la negación de lo que es, en lugar de hacerlo desde la afirmación.

*categorías estéticas, entendiendo la segunda como un estadio más avanzado en el que se produce una fuerte tensión sensorial, no exenta de un cierto temor, como diría Edmund Burke. En este sentido, aquello que puede suscitar nos sentimientos vertiginosos en cuanto a la inmensidad y la infinitud, a la precisión y la contención, al placer y al dolor, a desvelarnos sensaciones que evocan lo absoluto, serían unas posibles aproximaciones al tema de lo sublime (Picazo, 2001: 131-133).*

De la reflexión en torno al Romanticismo nórdico ofrecida por Rosemblum se desprenden planteamientos afines a la visión del arte contemporáneo, o al menos de una determinada línea artística contemporánea, que nos muestra Picazo. De nuevo topamos con la muerte, el tiempo, lo sagrado, el ritual, la belleza, el cosmos, el silencio o el vacío, temas clave según Picazo para el análisis de una determinada conciencia espiritual (Picazo, 2001: 59). Pero la mirada interior iniciada en el Romanticismo se convierte hoy en la búsqueda de la resolución de un nuevo enigma para el hombre: el *enigma del sí- mismo* (Picazo, 2001: 149). Una búsqueda que la sociedad contemporánea, marcadamente individualista, conduce al extremo creando una polaridad inesperada: la libertad y la igualdad, aparentemente hermanas, chocan frontalmente al cruzarse sus fronteras, debido a que la libertad absoluta del individuo resulta de facto incompatible con la idea democrática de igualdad entre los seres humanos. La libertad de unos se apoya en la inevitable desigualdad de otros. Esta paradoja sumerge al hombre contemporáneo en complejidades que de nuevo parecen conducirlo a un callejón sin salida:

*Hoy, 'espíritu es quizá el nombre de una ansiedad y un deseo, y no una realidad religiosa o metafísica. Es, probablemente, la expresión de un sentimiento de impotencia y de frustración. Por eso, no se trata de recuperar las viejas formas de comunidad que fundamentaron unas pretéritas formas de organización social. O admitimos que, desde el punto de vista antropológico, y contra la mayoría de creencias dominantes, la sociedad occidental es un 'error' cultural y, en consecuencia, proclamamos el retorno a unas formas de vida 'primitivistas' o 'comunitaristas', tal como hicieron los movimientos contraculturales de los años sesenta, o aceptamos que la sociedad 'democrática', basada en el consenso interindividual, necesita encontrar y recuperar sus raíces comunitarias, 'religiosas' en el sentido más amplio de un sentimiento de lazo trans-individual. Esto significa que hay que desbordar la conexión entre 'democracia' e 'individualismo', dejando de considerar éste como fundamento intrínseco y necesario de aquélla. El hecho de que a lo largo de los últimos doscientos años de la historia europea, la reivindicación de la libertad individual se ha mostrado en permanente conflicto con la de igualdad, oposición que ha caracterizado las confrontaciones políticas e ideológicas de la sociedad occidental, proyectadas y ampliadas al conjunto del planeta, muestra la mayor contradicción de nuestra cultura. Es esta contradicción la que nos puede hacer entender la fascinación creciente por la búsqueda individualizada de nuevas formas de 'espiritualidad', de lazos con alguna forma de 'nosotros', capaz de hacernos salir del aislamiento y la soledad, a la cual nos sentimos abocados en una sociedad de individuos idiotas (es decir, solos, aislados, según la significación original del término griego) (Picazo, 2001: 183).*

Así mismo, parece conveniente contemplar en nuestro razonamiento la pervivencia de la idea de un Dios o, de un modo más amplio, de diferentes *díoses* en nuestros días, así como el origen y creación de los mismos desde un punto de vista antropológico. Pues, como lúcidamente revela Rafael Sánchez Ferlosio, los dioses, aun presentando nuevas apariencias, no han cambiado:

*En el principio no fueron, ciertamente, dioses de los cielos los que impusieron sacrificios a los hombres en la tierra, sino los sacrificios de los hombres de la tierra los que pusieron dioses en el cielo. Por consiguiente, no es que el sacrificio haya sobrevivido al cambio de los antiguos dioses, sino que es la perpetuación del sacrificio lo que demuestra que los dioses no han cambiado (Sánchez, 1986: 34-35).*

La idea de sacrificio -el trabajo dignifica al hombre- arrastra consigo, de nuevo, dos términos opuestos: el premio y el castigo. Un mínimo razonamiento lógico demuestra la incongruencia del planteamiento, ya que de lo contrario estaríamos afirmando que todas las personas que por una u otra razón sufren el castigo de la pobreza y la desigualdad en nuestro planeta lo tienen bien merecido. En la película *12 + 1\** (Carabante, 2012), un enloquecido San Juan Bautista interpretado por Carlos Álvarez recorre incansable el desierto degollando a todo ser humano que se cruza en su camino. Después de cometer cada uno de estos crímenes, y ante la desconcertante ausencia de consecuencias, lanza un desgarrador lamento: “¡Nada tiene sentido!”.

Pues si nuestra razón y nuestra alma ya no pueden, aunque instintivamente sigan deseándolo, concebir la idea de un Dios, ¿cómo podemos explicarnos lo enigmas existenciales hoy? ¿encontraremos nuevas respuestas a estas preguntas, o, como plantea Jorge Wagensberg<sup>9</sup>, lograremos cambiar la pregunta? De nuevo el pensamiento de Ferlosio, condensado en uno de sus *pecios*, nos resulta esclarecedor: “Ortega se pregunta por el ‘sentido esencial de la vida’. La simple concepción de ‘sentido’ connota instrumentalidad. ‘¿Cómo se puede vivir sordo a las postreras dramáticas preguntas?’ Preguntas inventadas para respuestas previamente dadas. Hegel: ‘Pensar el límite es traspasarlo’ ” (Sánchez, 2015: 21).

A pesar de eso, pensamos.

Pensamos hasta que logramos traspasar los límites. Dios menguante.

---

<sup>9</sup> Jorge Wagensberg Lubinski es un profesor, investigador y escritor español nacido en Barcelona en 1948. La frase a la que se hace referencia es un aforismo recogido en su obra *Mas árboles que ramas: “Cambiar de respuesta es evolución. Cambiar de pregunta es revolución”* (Wagensberg , 2012).



### 2.1.5. Condiciones



Figura. 2.3. On translation: Atención: la percepción requiere participación, de Antoni Muntadas, 2005.

La historia del pensamiento occidental, pese a la inagotable capacidad de raciocinio del ser humano, viene a demostrarnos una y otra vez la imposibilidad del hombre de lograr entender el significado último de lo real. La desazón que esta consciencia provoca, nos recuerda Picazo, es lamentada recurrentemente. Podemos apreciarlo en las palabras del filósofo rumano Emile Ciorán: “La tragedia del hombre, animal exiliado de la existencia, es debida a que no puede satisfacerse de los datos y los valores de la vida. Para el animal, la vida lo es todo, para el hombre es un punto de interrogación, un punto de interrogación definitivo, ya que el hombre no ha recibido ni recibirá nunca la respuesta a sus preguntas” (citado en Picazo, 2001:31) <sup>10</sup>

Para el pensamiento occidental el ser humano es, ciertamente, un animal escindido, a caballo entre la naturaleza de la que surge y la civilización que él mismo hace brotar, lo que le conduce a una singular *desnaturalización*<sup>11</sup> que lo distingue notablemente del sentir en armonía con la naturaleza propio de culturas a nuestros ojos exóticas e incluso primitivistas. Analizando comparativamente las construcciones arquitectónicas propias

<sup>10</sup> La cita original corresponde a Ciorán, E.M.: *Sur les cimes du désespoir*. L’Herne, paris 1990, p. 112.

<sup>11</sup> El Diccionario de la Real Academia Española define el término *desnaturalizar* en su tercera acepción como “privar a alguien de su naturaleza y patria, desterrarlo” (RAE, 2014), lo que nos ofrece una oportuna analogía entre este término y el *extrañamiento* propio del artista que a que referimos al comienzo de este trabajo.

de estos dos, digamos, bloques culturales, Moreno Galván concluye en la discrepancia fundamental: “Entre una y otra construcción, y entre los hombres que las realizan, hay un elemento mediatizador: el sentido de la forma”. Así, mientras para los asiáticos la forma es “consustancial con la naturaleza”, para los europeos es “una idea [...] Para el oriental, realizar el arte es desarrollar una forma esencial de la naturaleza; para el occidental, realizar el arte es especular en torno a la naturaleza esencial de la forma” (Moreno, 2010: 70- 71).

De ahí tal vez el interés romántico, muy presente también en cierto arte contemporáneo, por otorgar al objeto artístico o al material con que se trabaja cualidades de inmanencia. Ésta, siendo inherente e inseparable de la esencia del objeto, puede distinguirse racionalmente de él, logrando así conciliar los dos aspectos opuestos, los antinomios en que se fundamenta la estructura de nuestro conocimiento: cuerpo y alma, forma y fondo, continente y contenido.

Una vez consideramos establecidos los condicionantes culturales- al menos los relativos a mi propósito- que decidirán en gran medida nuestra mirada como artistas, queremos proponer algunas condiciones que consideramos consustanciales a la naturaleza del trabajo artístico tal y como lo entendemos y que se refieren a la aptitud o disposición del artista en su condición de creador de sentido y voz testimonial de su tiempo.

El artista cuenta con una ventaja: previamente ha sido desterrado (recordemos el extrañamiento de la hipopótama), lo que le permite aplicar la observación desde cierta distancia. No se trata de un destierro físico, el artista convive con los demás, los necesita, forma parte del grupo. Y no ha de ser necesariamente la figura torturada e introvertida nacida de la mitología romántica. Su destierro es interior, pero su cotidianeidad es participativa. Es su elección vital la que puede permitirle una perspectiva insólita en cuanto a que lo distancia, o al menos le permite distanciarse, de las actitudes prácticas y conservadoras inherentes a otros oficios.

Es pues una condición deseable que el artista participe de la vida que acontece a su alrededor, y para ello es necesario que aplique su atención. Una atención alerta de animal cazador, y también contemplativa, capaz de aunar lo sensible y lo inteligible.



*Orejas de lobo.* Con esta ilustración pretendo mostrar al artista-cazador aplicando su atención desde detrás de su escritorio.

La consecuencia inmediata de una actitud activamente atenta es lo que daremos en llamar *percepción*. Recurriendo de nuevo al diccionario de la Real Academia Española, encontramos que define el término *percepción* como “conocimiento”, “idea”. En continuación de la estela romántica y humanista, trataremos de llegar a la idea de



las cosas, del modo en que lo describe Schopenhauer:

*El genio es la capacidad que capta predominantemente las ideas de las cosas, mediante una intuición puramente objetiva y contemplativa de las mismas; algo que por lo demás únicamente puede darse si se abandona la forma de consideración que se ajusta al principio de razón suficiente, con el fin de conocer las relaciones y las cosas particulares, cuya entera existencia consiste solamente en tales relaciones. El conocimiento genial abandona esta manera de considerar las cosas para captar en su lugar las ideas, en cuya aprehensión el sujeto cognoscente ya no es el individuo, sino el puro sujeto del conocimiento (Schopenhauer; 2004: 143).*

Deseamos añadir la licencia poética de interpretar el hecho de *percibir* según la primera acepción recogida en el mismo diccionario de la Real Academia Española, pues aunque aparentemente escapa a la línea de sentido convencionalmente aplicada al arte, resulta sugerente en el caso que nos ocupa: *percibir* es recibir algo y encargarse de ello. Y eso, a fin de cuentas, es lo que hace el artista cazador.

Consideramos establecida la necesidad de aplicar la atención por parte del artista que aspira a percibir la idea de las cosas, esto es, acercarse a la verdad. Hablaremos de la Verdad un poco más adelante. Es el momento de una pausa.

■ ■ ■

Silencio.

Gráficamente, la pausa es representada mediante tres puntos seguidos. Puntos que quedan en suspensión, metáfora gráfica de la detención del tiempo y del pensamiento que su aparición implica. La pausa supone una interrupción del movimiento más o menos breve, se acompaña de cierta lentitud y funciona como intervalo entre dos sucesos. Es una parada en un punto determinado del viaje. Es también la extensión del instante- el instante eterno-, alarga su vida. Nos regala una percepción flexible del tiempo. La pausa camina- o se detiene- de la mano del silencio, que es por definición pasivo, con lo que aparece en escena una nueva paradoja: la percepción requiere una actitud activa, atenta, con la misma intensidad con que necesita la pasividad del silencio y de la pausa.

Entendemos el silencio como lo hace John Cage<sup>12</sup>: como un estado libre de intención. Su reino es el de la indeterminación, esto es, la ausencia de determinación. La determinación fija, precisa, cierra; el silencio, por el contrario, se abre a las posibilidades. El silencio es el instante que precede al final de los puntos suspensivos, tras los cuales el artista fijará en su obra los términos de su propia verdad.

Reunidos los ingredientes de nuestra particular cocción, los reducimos hasta obtener la salsa esencial: “En la obra de arte la idea se representa con total pureza, poniendo claramente ante nuestros ojos lo esencial y dejando de lado lo inesencial y perturbador, por lo que en el espejo del arte todo se muestra con mayor claridad y mejor caracterizado” (Schopenhauer, 2004: 145- 146). La propuesta del filósofo aborda la

---

<sup>12</sup> John Cage es un compositor y teórico musical estadounidense (1912 -1992). Sus composiciones se mueven entre la música aleatoria y la ópera, participando fundamentalmente del movimiento fluxus y la música académica del siglo XX. Es conocido principalmente por su obra 4' 33", compuesta por tres movimientos durante los cuales no se toca una sola nota.

esencialidad en sus dos vertientes: conceptual y también formal. La depuración de ambos aspectos permite vislumbrar la verdadera naturaleza de las cosas, lo que en ellas hay de permanente e invariable. Por estas razones, no se trata de una simplificación, sino más bien de una concentración de elementos, la reunión de los mismos en un centro. Ideas directas a la par que compuestas, ya que contienen otras ideas concentradas en su interior. Surge la paradoja: cuanto más depurado se presenta un concepto o una forma, más posibilidades de lectura e interpretación ofrece, más sugerente resulta. No en vano la concentración es también una reflexión profunda.

No perdemos de vista el sentido de Verdad Absoluta que estas palabras entrañan. Las manifestaciones artísticas pueden sin duda considerarse desde otros puntos de vista. Tal vez, para una mirada más cercana a Platón, esa esencialidad que el artista cree percibir no sea más que el reflejo- sombra- de la misma. En términos físicos, la reflexión supone un cambio en la dirección o en el sentido de propagación de una onda. Aquello que se refleja choca en primer lugar contra una superficie para salir despedido en otra dirección. En resumen, el arte puede mostrarnos o dar testimonio del reflejo, no de la realidad. O al menos no de la realidad original, sino de otra nueva y de algún modo diferente. ¿Es entonces el arte creador de realidades?

Si el arte no es la realidad misma, sino la creación de una nueva realidad, existe la posibilidad de que sea una realidad mejorada. El arte nos permite la especulación y la hipótesis, se ofrece a la creación de nuevos mundos que de otro modo serían imposibles. Puede ilustrar la utopía. Puede ofrecer alternativas que en la realidad resultan impracticables. Puede, como desea Badiou, ser una promesa:

*¿Qué hacer? Creo que el arte debería transformarse en algo más afirmativo que, más que criticar el estado del mundo y criticar el arte mismo, debería buscar los recursos secretos del mundo, las cosas positivas pero escondidas, los elementos de liberación que aún están a punto de nacer, que están naciendo. Y ello manteniendo sus orientaciones contemporáneas, y su importante violencia crítica. El arte debería ser, también, una promesa, debería prometernos algo dentro de su capacidad subversiva. Hay que desconfiar de la consolación, pues el arte no ha de ser consolador y no está para mecernos, aliviarnos o protegernos. Pero prometer es otra cosa (Badiou, 2015: 7).*

## 2.2. Ver

*La tarde avanza lentamente, y yo mirando quiero ver* (Chillida, 1994: 31).

### 2.2.1. *El momento de la verdad*

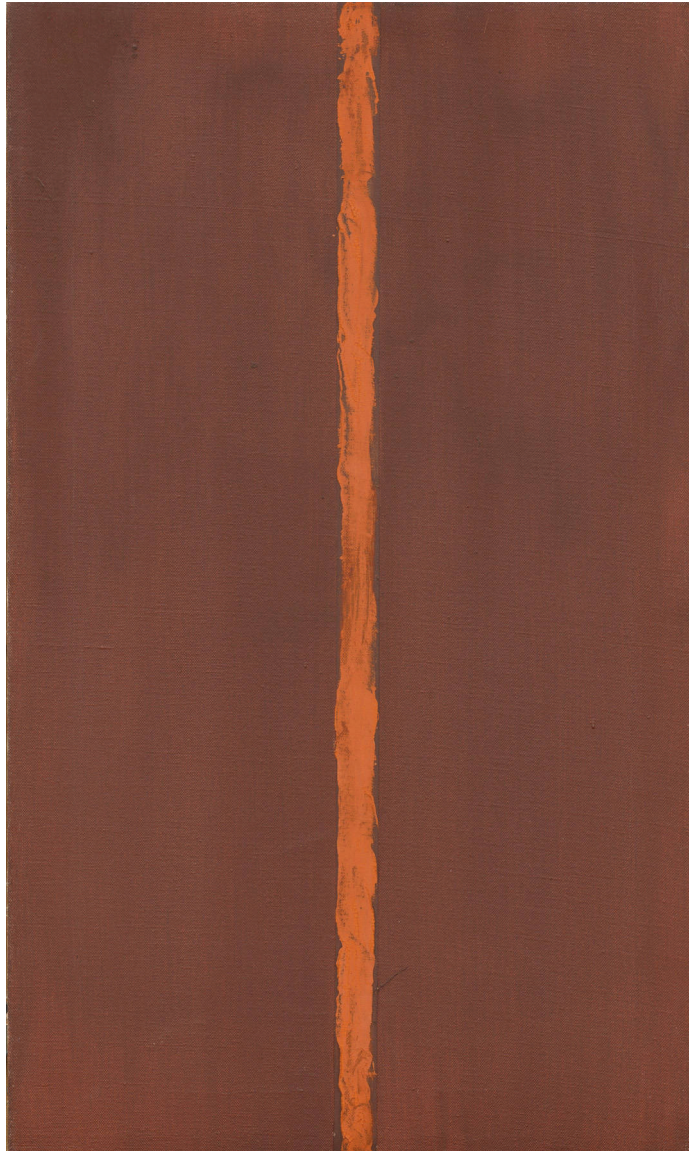


Figura 2.4. *Onement I*, óleo de Barnett Newman de 1948.

El momento de la creación artística- ya sea el momento de su elaboración mental, como el de su formalización material; ya sea ésta meditada o improvisada-, supone el desvelo de las creencias del artista, de sus verdades íntimas, no Verdades Absolutas sino verdades personales, aunque no por ello menos valiosas, y se manifiestan como propuesta, como afirmación –autoafirmación- y también como pregunta. La experimentación artística es el cumplimiento del imperativo que nos empuja a crear. Pero es sobre todo el momento de las múltiples verdades: la objetivación de las ideas, la elección acertada entre todas las posibilidades, el reto de la empatía y la comunicación - con otros y con uno mismo- y también la puerta abierta al sentir sincero, intuitivo. En uno de sus textos el crítico y profesor de estética Díaz-Urmenta nos explica que el temple

trágico que Barnett Newman atribuye al arte “lo llevará a pensar la pintura como estímulo de la conciencia de la singularidad del yo y después, como *lugar*, donde el individuo pueda percatarse de sí mismo” (Díaz- Urmeneta, 2012: 3). Lo que sitúa al arte en un espacio privilegiado para la toma de consciencia y el conocimiento de uno mismo. Aunque el interés no estriba en el descubrimiento del yo más que como medio, quizás como el único modo de acceso a conocimientos que trascienden la propia personalidad. Como en un cuadro de Friedrich, el individuo, y su verdad particular, se muestran diminutos frente al inconmensurable espacio infinito, sobrecogedor, de las Verdades metafísicas. Así, según Newman (Figura 2.4), “al pintor actual no le interesan sus propios sentimientos ni los misterios de su personalidad, lo que le atrae es penetrar en el misterio del mundo. Por tanto, su imaginación intenta internarse en los secretos metafísicos. Por lo tanto, su arte se interesa por *lo sublime*. Se trata de un arte religioso que, a través de símbolos, quiere aprehender la verdad básica de la vida, que es su sentido trágico” (Newman, 2005: 60).

Dice Ferlosio que las palabras corren el riesgo de sacralizarse y convertirse en dogmas al servicio de la obediencia. Las palabras, como vimos anteriormente, condensan ideas. Tras ellas también se esconden juicios, creencias e intenciones. Conviene por ello, propone Ferlosio, que las palabras sean profanas y tengan un agujero (Rodríguez, 2015: 2). De igual manera el arte, lenguaje y expresión a fin de cuentas, testimonia las creencias del artista e inevitablemente arrastra consigo el sentir del tiempo en que le toca vivir, y como ocurre con las palabras, al ser extraído de su contexto natural puede transmutar en sentencias firmes y unívocas. Con la obra *de nada. IV. Incluso la nada tiene un agujero por el que atraviesa más nada* (Aportación 4) hemos querido taladrar ese agujero, metáfora de indeterminación, sobre la promesa determinante que ofrece el papel en blanco, con sus infinitas posibilidades de especulación trascendente. Un agujero *a priori*, para que antes de que ninguna afirmación ocupe el papel blanco el aire esté preparado para barrerla. El espacio delimitado por la unidimensionalidad del papel, se muestra entonces infinito, ya que deja de estar cerrado en sí mismo.

### 2.2.2. *El fin del Arte*

Es pues el arte una herramienta de conocimiento. Al menos, de aproximación al conocimiento. El artista busca, en ocasiones *convoca*, y ordena sus ideas mediante el ejercicio artístico, para, en palabras de Newman, cumplir “su voluntad de establecer la verdad ordenada que constituye la expresión de su actitud hacia el misterio de la vida y la muerte” (Newman, 2005 : 60).

Tiene además el arte la virtud de establecer un diálogo con el espectador, siempre que éste esté dispuesto a ello. Y si el artista ha logrado adquirir alguna clase de conocimiento, éste se expande al entrar en contacto con cada uno de los espectadores, ya que cada receptor observará desde sí mismo ampliando con ello el contenido y la significación de la obra.

En su conversación con el otro, el arte plantea preguntas, propone hipótesis, ofrece posibilidades e incluso, como unas páginas atrás deseó Badiou, puede atreverse a prometer. Al ser preguntado sobre si las particulares condiciones de su obra pueden incluirlo dentro del concepto de arte, el artista Wolfgang Laib no tiene dudas: “Sí, yo la definiría como arte, entendiendo que éste no se limita a la problemática de forma, color y espacio. El arte posee un potencial de apertura, un poder visionario que es prácticamente imposible de encontrar en otras áreas. Creo que lo imposible, lo invisible, las visiones, pueden convertirse en algo real si lo intentamos de verdad” (Picazo, 2001: 191).



Figura 2.5. El silencio de Glenn Gloud, óleo de Jordi Teixidor de 1995.

Para Marilyn Zeitlin -en un texto incluido en un catálogo del pintor del pintor Jordi Teixidor (Figura 2.5) - la pintura existe en la mente del artista, “el lugar donde la perfección es posible”:



*El artista cumple una función social al crear una obra de arte perfecta, en lo que en sí mismo constituye una afirmación de la factibilidad de la perfección [...] El riesgo de defender el concepto de perfección está en lo que significa de aceptación de la existencia del arte en un mundo aparte en el que la perfección es posible. Lo importante no es la función: un pintor no sirve para abrir latas ni es un agitador revolucionario, ya que la naturaleza subversiva del arte radica en su propia irrelevancia* (Teixidor, 1997: 33- 37).

Un concepto, la búsqueda de la perfección en la obra de arte, ampliamente desarrollado en las teorías estéticas de Theodor Adorno, que, concediéndole al arte la capacidad de alcanzarla, también apuntó la fragilidad de la misma (Adorno, 1970: 27), pues a fin de cuentas tan solo se trata de arte.

Las aguas en las que el arte se mueve en su papel de transformador social son pantanosas en algunos aspectos, especialmente cuando el artista olvida la intrascendencia inherente a su propia verdad. Picazo (Picazo, 2001: 25) nos recuerda la pieza de Bruce Nauman en la que una contundente afirmación sirve para cuestionar la literalidad del mensaje (Figura 2.6): “*El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas*”. Nauman la resumía del siguiente modo: “Es verdad y no es verdad al mismo tiempo. Todo depende de cómo lo interpretes y de cuán en serio te tomes a ti mismo”. La idea de que se trata de una afirmación cuestionable, un tipo de *frase hecha*, se ve reforzada por el hecho de que el texto se desarrolle en forma de espiral. Y el material elegido, neón azul y rosa, alivia el posible contenido trascendental.

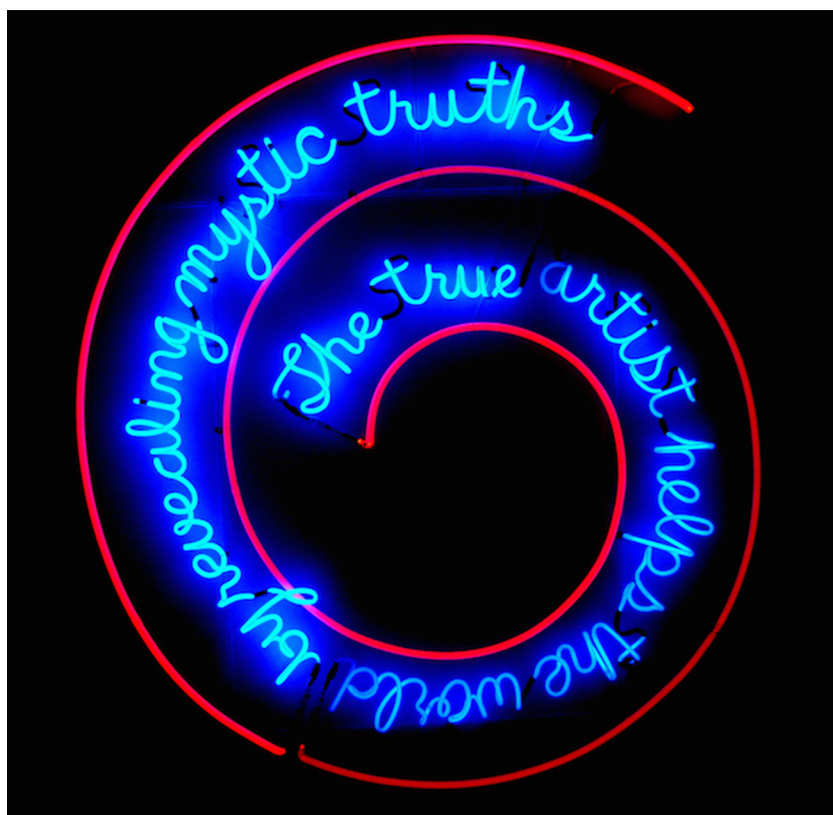


Fig. 2. 6 *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, obra de Bruce Nauman, 1967.



Sea como fuere, la capacidad cuestionadora del arte abre un amplio campo al desarrollo de la criticidad. El arte colabora y participa en la transformación de su entorno y lo hace desde el intelecto, la razón, y también desde y para los sentidos. Su discurso amplía nuestra percepción en ambos aspectos. Así lo explica Tomás Marco a propósito de la obra de Jordi Teixidor:

*“Un artista es alguien que reflexiona sobre la capacidad de los sentidos. Pero no sólo eso, sino que es también alguien que incide sobre el desarrollo y la futura capacidad de esos sentidos. Se ha dicho que el tiempo pinta y que el tiempo compone, no sólo porque vaya introduciendo cambios en la propia obra de arte, sino porque va cambiando la perspectiva sobre su apreciación [...] Para el artista no hay más que el aquí y ahora de su obra [...] Su verdadera pelea con su materia, su doma de los sentidos para ir enseñándolos, abriendo sus perspectivas, haciéndolos más agudos y profundos [...] Los sentidos aprenden también a través del tiempo histórico y de las épocas [...] La vista y el oído, como otros sentidos con sus respectivas artes, han ido evolucionando y perfeccionándose, o si se prefiere, aprendiendo, con el transcurso de los distintos movimientos artísticos porque éstos han supuesto un aumento de la diversificación de materiales, de la complejidad de las estructuras y de los elementos perceptibles que se consideran artísticos o susceptibles de serlo [...] (El arte) llega a hacer más felices a las gentes, pero sólo porque las hace más conscientes, más sensibles o más libres, no sólo porque las relaja o las somete al olvido” (Teixidor, 2004: 42- 44).*

### 2.2.3. Elecciones generales

Si anteriormente me valía del trabajo inmaterial y de la participación atenta del artista en la vida que se desarrolla a su alrededor, en aras de una mirada consciente sobre la misma, es ahora el momento de pasar la acción propiamente dicha: la experimentación artística, proceso mediante el cual tornamos *mirar* en *ver*, *conocer* en *conocimiento*. Fruto y testimonio de ello será la creación artística, sea cual sea la forma que el artista decida darle.

Siendo el arte un medio de expresión y de comunicación, esto es, un lenguaje, es poseedor de una gramática propia y también de un amplio abanico de estrategias formales. La elección y el uso de las mismas estará íntimamente ligada a la intención y al significado final con el que la obra es *lanzada* al exterior. De su acierto depende en gran medida el éxito de la comunicación. Los aspectos formales a los que ahora hago referencia pertenecen exclusivamente al ámbito de mi elección personal, aplicable al día de hoy, pero prescindible, intercambiable y perecedera como cualquier otro ropaje. En el proceso de traducción de los conceptos al lenguaje artístico he de tomar decisiones que consigan adecuar forma y fondo, integrando ambos parámetros en la construcción de un lenguaje coherente. Tampoco olvido que esa elección, aún siendo propia, soporta el peso de la previa elección occidental a que hacía referencia Moreno Galván, la voluntad occidental de abstracción, el sentir histórico y humanista (Moreno, 2010).

El arte, en sus múltiples variantes, posee una lingüística y semiótica propias. Me centraré en este en las características que resultan de interés en el marco de esta investigación. Son sin duda las referidas a un arte esencialmente abstracto y simbolista, que aspira a alcanzar el sentido con que Newman describió la nueva abstracción: “La nueva tendencia de la pintura es utilizar elementos para proyectar la forma y el resto de los elementos plásticos en la mente del espectador en vez de reproducirlos sobre el plano del lienzo. Es un arte abstracto en el verdadero sentido de la palabra, es decir, utiliza un lenguaje artístico que transmite el pensamiento abstracto. Es una especie de lógica simbólica” (Newman, 2005: 76). Es decir, un arte en que la forma es expresión de la idea.

La abstracción artística, tal y como hoy la entendemos en Occidente, nace de un panorama convulso, en el que se suceden guerras, teorías científicas y políticas e innovaciones tecnológicas que, como la fotografía o el microscopio ofrecen una visión nueva del mundo, analítica, científica y dirigida a captar la esencia de lo que se observa. Bajo estas premisas comunes, el arte abstracto irá dividiéndose en diferentes tendencias como el Neoplasticismo, el Arte concreto, el Automatismo, la Pintura de Campo de Color, la Abstracción Postpictórica, el Minimal, la Pintura Monocromática, el Hard Edge, el Cool Art, el Arte Neo Concreto, el Op Art, o el Expresionismo Abstracto. Personalmente me inclino hacia una abstracción de apariencia más geométrica que lírica, ya que esta geometría permite la estructuración de las ideas, la ordenación de la que anteriormente hablé. Eduardo Terrazas (Figura 2.7), artista que utiliza la geometría como aliada en sus pinturas, explica que lo que busca con ello es “ir a la esencia del universo que nos rodea y del que somos parte” (Terrazas, 2015: 19). En esa búsqueda realiza innumerables combinaciones de sencillos elementos geométricos, en un intento de satisfacer todas las posibilidades, que alcanzan significación al ser contempladas en conjunto.

Así mismo, la ordenación jerárquica de las formas -y de lo que subyace a las formas, los pensamientos abstractos- fueron tempranamente apuntadas por Longino por su efectividad comunicativa. Artistas como Hodler aplicaron en época romántica tales teorías hasta lograr la transformación de formas aparentemente abstractas en símbolos.



Figura 2.7. Tablas, serie en técnica de tablas *huicholas*, de Eduardo Terrazas, 1972. Se trata de una exploración visual de estructuras geométricas.

Análisis pormenorizados, como los realizados por Joseph Albers (Figura 2.8) en su libro *La interacción del color*, Vasili Kandinsky en *Punto y línea sobre el plano* o Donis A. Dondis en *La sintaxis de la imagen*, sintetizan la gramática visual en elementos esenciales como el punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la dimensión, la escala o el movimiento. Al estudio metódico y en muchos aspectos científico que Albers realiza del funcionamiento del color -sin olvidar su potencia emocional- se añade su capacidad asociativa a significados culturales. La elección de los elementos que estarán presentes en la comunicación y el énfasis con que lo harán definirá la estructura fundamental del resultado artístico.

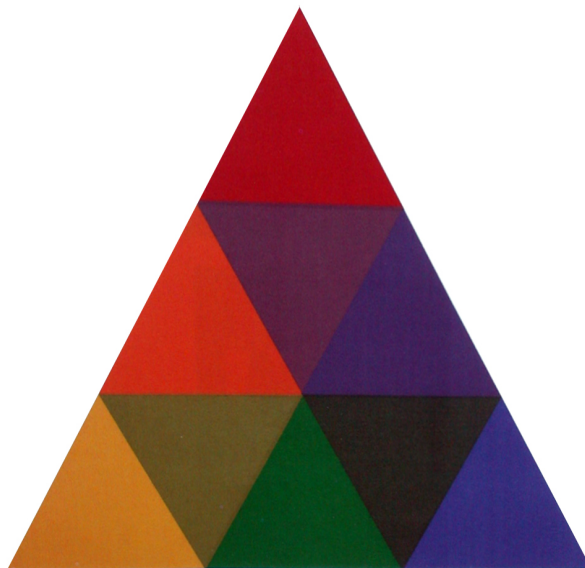


Figura 2.8. El triángulo de Goethe pone un orden esencial en el mundo del color. Es publicado por Josef Albers en su libro *La Interacción del color*.

Según Dondis, en el arte abstracto “el significado radica en la subestructura, en fuerzas visuales elementales y puras, y porque pertenece al reino de la anatomía visual, sus comunicación es muy intensa” (Dondis, 1992: 94). Las características formales elementales del lenguaje abstracto le proporcionan por tanto una eficacia emotiva equiparable desde nuestro punto de vista a la de la poesía. Se trata de una construcción poética, abarcadora, y en ella los elementos contundentes y directos de su estructura, depurados, esenciales, se prestan a una mayor sugestión y participación emocional por parte del espectador. Ha de percibirse y entenderse desde lo sensorial, emocional e intelectual. Se ha tratado de condensar estos conceptos en las aportaciones artísticas presentadas en este trabajo. En cuanto a la significación, podría decirse que el discurso abstracto no nos muestra una narración, no se interesa por la descripción anecdótica de una historia, sino por la trama que la sustenta. El artista abstracto siempre está tramando algo. Su simbología puede ser cultural o personal, con una atribución arbitraria de significados y la creación de universos personales.

Para cerrar este apartado señalaré tres aspectos formales que considero de especial relevancia en relación al *ver* y cuyo análisis racional ha supuesto un punto de inflexión en nuestra particular reflexión en torno a los intereses artísticos que me son afines:

- La elección de la forma pensada y significante, pulida, de claridad elemental, concentrada y reducida a lo esencial. En ella encuentro una cohesión ideal entre fondo y forma. En la misma sintonía abogo por la simplicidad, la unidad, la economía y reticencia. En las indagaciones realizadas acerca de la forma, merece ocupar una posición especial el análisis del contorno como elemento gráfico transmisor de significado: después de asistir a una exposición de Mondrian, Newman escribió que el empleo que éste hacía de contornos nítidos, cerrados, le resultaba mezquino (Baal-Teshuva, 2003: 91). Por qué le producían ese efecto es una pregunta que no me ha dejado dormir. La obra de Rothko, muy en sintonía con la de Newman, me conmueve profundamente. A pesar de ello, nunca he visto un Rothko. Dicen, los que sí lo han visto, que los cuadros de Rothko y de Newman no tienen límites, que en ellos el espacio se ensancha hacia todas partes, hacia el infinito. Con los ojos abiertos podemos mirar la fotografía –sin áura, según Walter Benjamin- del óleo *Azafrán*, de Rothko (Figura 2.9). Tendré que cerrar los ojos si quiero verlo. Frente al contorno nítido -racional, finito, mensurable, literal, indiscutible- Rothko nos regala un espacio impreciso, abierto, infinito, místico, sublime. A su lado resulta ridículo el afán delimitador de la geometría definida, de contornos cerrados y racionalmente sagrados; en su vano intento de alcanzar la comprensión de todo a través de la razón, el hombre olvida que tal vez lo realmente importante no tiene por qué estar hecho a la medida de su entendimiento. Como Thomas Moore al contemplar la naturaleza, “compadezco al hombre que pueda sentarse fríamente a escribir una descripción de estas maravillas inefables; mucho más compadezco al que pueda someterlas a las medidas de galones y de yardas” (Rosemblum, 1993: 25). La serie *de nada*. (Aportación 1) y la pieza múltiple *De una pieza* (Aportación 4) presentadas en este trabajo, aun contando con elementos geométricos, han sido concebidas con ese ánimo.

- La escala establece la relación del tamaño con el propósito y el significado. A la manera de Teixidor, Newman o Soto, entendemos la escala a la medida del hombre, y al artista como espectador de la propia obra, en el interior de la misma. Con esta finalidad, debe poseer por tanto una medida lo suficientemente grande como para poder perderse en ella, pero lo suficientemente pequeña para no sobrepasar la medida humana.

- Las variaciones sobre un mismo tema, de las que surgen obras emparejadas o series, suponen la aceptación de una reelaboración continua, el arte entendido como ensayo, hipótesis, matiz y ordenación, ejercicio ritual inacabado e infinito. Son muestra de ello las Aportaciones correspondientes a la serie *de nada*. (Aportación 1); la serie *De una pieza* (Aportación 4); la serie *Vaciar una lleno para llenar un vacío* (Aportación 3); y la serie *El ojo lleno* (Aportación 2).





*Azafrán*, óleo de Marc Rothko de 1957.



## **2.3 Sentir**





### 2.3.1. En cuerpo y alma

Desde el comienzo de este trabajo he tratado de ir detectando las claves y características que definen mi manera de entender el arte y la práctica del mismo. Para ello he partido del análisis de cómo observo mi alrededor, de esa predisposición a *mirar* que me es propia y que hace que me interesen unas cosas y no otras; después, en el capítulo titulado *ver*, me he detenido en estudiar las particularidades del modo en el que resuelvo visualmente, buscando apoyo en soluciones estéticas similares a la mía; ahora, por último, me centraré en el *sentir*, entendido como sustantivo sinónimo de *sentimiento* y también como forma verbal, experimentable, relacionada con las *sensaciones*. Este último apartado debe considerarse transversal a los capítulos dedicados a *mirar* y a *ver*, a su vez, todos ellos, deben entenderse como consustanciales a las aportaciones artísticas presentadas.

Existe en la creación artística cierta voluntad de agitación. El artista pretende movernos interiormente, que nos movamos con él. O dicho de otro modo conmovernos. En uno u otro grado el arte puede perturbar nuestro ánimo, inquietarnos, alterarnos, emocionarnos, de un modo intenso o pasajero, agradable o triste. Sea del tipo que sea, el arte debe producirnos alguna clase de impresión. Como el rodillo del tórculo sobre una estampa, fija una huella -idea, sentimiento- en nuestro ánimo.

El sentir diferenciador propio de la cultura occidental, “el ser dividido del hombre” de que hablaba Lévi-Strauss (Steiner, 2001: 65), divide en dos niveles nuestras herramientas perceptivas. Contamos entonces con dos vías de aprehensión del mensaje artístico: una, la física, relacionada con lo estrictamente sensorial a través de los sentidos; otra, la psíquica, en la que entran en juego la razón y los sentimientos. Así, diferenciamos entre un sentir material, propio del cuerpo y de sus alegrías y miserias, y un sentir elevado, ajeno a la carne, propio de la *psique*, es decir, del alma<sup>13</sup>. Es sin duda una manera de entender la percepción estrechamente relacionada con las creencias cristianas. Otras culturas no influidas por esta religión -la cultura oriental, por ejemplo- no realizan tal distinción. La influencia de estas culturas exóticas sobre el pensamiento occidental ha sido notable en el transcurso del último lustro. Steiner resume así las circunstancias que conforman la orientalización de Occidente:

*Una idealización implícita de valores excientíficos o contrarios a la tradición occidental. Pasividad contra voluntad; una teosofía de la estasis o del eterno retorno frente a una teodicea del progreso histórico; la monotonía focalizada, incluso el vacío, de la meditación y el trance meditativo como opuestos a la reflexión lógica y analítica; ascetismo contra prodigalidad de la persona y la expresión; contemplación frente a acción; un erotismo polimórfico, al tiempo sensual y abnegado, como contrario a la codiciosa, y sin embargo también sacrificial, sexualidad de la herencia judeocristiana” (Steiner, 2001: 101).*

Lejos de tratarse de una experiencia idealmente enriquecedora, el talante voraz y consumista de la sociedad actual asume en líneas generales estos valores como quien ingiere “elementos preenvasados”, a pesar de lo cual, según reflexiona Steiner, el individuo occidental está “articulando una crítica consciente o instintiva de sus propios valores, de su identidad histórica” (Steiner, 2001: 102).

Entendemos que la diferenciación entre el sentir del cuerpo y el del alma resulta ciertamente incompatible en el ámbito de la percepción vinculada al arte, ya que es

---

<sup>13</sup> El término griego *psique* se traduce a nuestro idioma como “alma humana”. En nuestro caso, utilizaremos la palabra *alma* para referirnos a aquellas percepciones que se relacionan con lo intangible.

precisamente el juego entre razón y emoción lo que lo fundamenta. La aplicación de un color, con su potente carga expresiva y emocional, actúa desde los sentidos pero con la intención de dirigirse al alma. O factores como la sensualidad, el placer o, justo al contrario, el temor o la repugnancia, actúan tan directamente sobre los sentidos como sobre las emociones. Estaríamos más cerca de lo que Steiner denomina una “retroalimentación dinámica” de ambos términos. Y como él mismo señala, a día de hoy, “en todas partes, el viejo divorcio de carne y espíritu está cediendo el paso a la metáfora mucho más compleja de un *continuum*” (Steiner, 2001: 96).

No interesa por tanto a nuestro propósito considerar la separación entre cuerpo y alma, sino la asimilación de ambos como una unidad percibiente. De igual modo que parece complicado abordar el quehacer artístico desde una perspectiva meramente científica, mediante la aplicación de conocimientos previamente demostrados. Si el arte nos ayuda a conocer, quizás su análisis ha de ser posterior a la creación, y no la creación regirse por normas previamente establecidas. Es sobradamente conocido el hecho de que la práctica tiene en ocasiones la capacidad de contrariar la teoría, logrando hacernos sentir, por ejemplo la frialdad del color rojo.

La creación ha de estar regida por un sentimiento libre de prejuicios. El artista lleva a cabo un ejercicio de introspección, observando atentamente sus propias experiencias para, valiéndose después de la intuición -forma de conocimiento directo- volcar su propia subjetividad. Una subjetividad no referida tanto al objeto como al modo de pensar y sentir propios. Realiza un trayecto desde el interior hacia el exterior. La abstracción considera el objeto o la idea del mismo en su pura esencia, aunando lo sensible y lo inteligible mediante un proceso de intelectualización, una elaboración mental que, guiada por la intuición, puede penetrar en planos más profundos. Para finalmente vincular las partes con el todo en una visión global, introvisión.

### 2.3.2. Identidad contemporánea

Como hemos visto, la identidad, el concepto de uno mismo, está indisociablemente unido a un todo global del que el individuo forma parte. La unión de lo finito y lo infinito, parámetros absolutos, concluye en el pensamiento hegeliano de que lo verdadero es el todo. En el debate en torno al arte contemporáneo hay quien, como Alain Badiou, sostiene que los caminos por los que transitan los artistas se basan en una elección filosófica. Badiou se remonta a la discusión entre Heráclito y Parménides:

*Creo que la filosofía del arte contemporáneo es una filosofía de la finitud pero también es una filosofía del tránsito y la desaparición. Ahora bien, no es seguro que ello esté completamente justificado. Puede suceder que, el ser mismo, acepte lo infinito y, también, puede suceder que el tránsito y la movilidad no sean más que apariencias. Podríamos decir que el arte contemporáneo toma posición en el gran conflicto entre Parménides y Heráclito, sólo que 3000 años después. Sabemos, aunque sólo sea a nivel escolar, que Parménides declaraba que el Ser es uno, eterno e inmóvil y que Heráclito declaraba que el Ser es móvil, pasajero y múltiple. Toda una parte del arte contemporáneo está del lado de Heráclito, eso es innegable (Badiou, 2007: 5).*

Esta elección filosófica fundamentada en la inmediatez y la finitud se apoya según Badiou en el modelo de *mercancía* propio de la economía capitalista, promoviendo el consumo, lo inmediato y perecedero frente a la propuesta clásica de la contemplación (Badiou, 2007: 6). En estas páginas hemos tratado de mostrar la presencia de artistas y pensadores cuya orientación contemporánea compagina ambos aspectos, aunando una clara consciencia de finitud con la inclinación contemplativa.

Consideramos además que los factores que realmente determinan la contemporaneidad no son los que se manifiestan de un modo evidente sino los que se incorporan imperceptiblemente en el hacer y el sentir del artista. Con esto queremos decir que la condición de arte contemporáneo no la otorgan elementos aislados o anecdóticos, o que no son éstos los fundamentales. Por ejemplo: el artista hoy es, en muchos aspectos, carne de computadora y eso afectará inevitablemente a su manera de entender el mundo y también a la naturaleza de la propuesta artística que desarrolle. La *imagen plásmica* de Newman (Newman, 2005), es hoy literalmente *imagen plásmica*, ya que el porcentaje mayor de imágenes -creadas- que observamos se muestran desde el plasma de una pantalla. La percepción del color no está relacionada con la incidencia de la luz sobre los objetos tanto como con los propios colores luz, el RGB (Red/ Green/ Blue) de los colores de pantalla. Y el estudio del artista ha pasado de estar delimitado por un espacio físico a ser un espacio virtual sin límites, la red, y uno más íntimo, el escritorio de la computadora propia y sus diferentes interfaces, donde puede encontrar la misma intimidad que antaño encontrarse en una pequeña buhardilla parisina. Miramos el mundo y, con frecuencia, disfrutamos y desarrollamos el arte a través de una pantalla.

### 2.3.3. Ser fin en sí mismo

Mirar, ver y sentir.

Si Dios ha muerto.

Si la ciencia no puede sino ofrecernos una explicación de la mecánica de la vida.

Si la idea de evolución o progreso se tambalea y con ella vemos alejarse el propósito de nuestras vidas.

Si aceptamos que la contradicción es condición inherente a lo profundo, lo absoluto, la verdad y el sentido últimos.

Quizás la búsqueda de sentido sea la búsqueda de los sentidos. Quizá el sentido sea sentir. Quizás lo genuinamente contemporáneo sea saber que no sabrás, y en consecuencia aceptar la ausencia de un propósito trascendental, de un *por qué* o *para qué* se es, a favor de un *ser*. Utilizando las palabras del filósofo Ludwig Wittgenstein, Picazo señala la transformación de las preguntas en afirmación: “Lo que es místico no es *cómo* es el mundo, sino que el mundo es” (Picazo, 2001: 33).

De modo similar, cuando John Cage describe la recepción por parte de los espectadores de la coreografía de *Interscape* (2000), realizada por Merce Cunningham y con música del propio Cage, nos pide que olvidemos el análisis psicológico que podría deducirse del movimiento de los cuerpos y empleemos una suerte de simpatía cinestética:

*Es ésta la facultad que empleamos cuando, al ver el vuelo de los pájaros, nosotros mismos, por identificación, echamos a volar, planeamos y nos elevamos. La actividad de movimiento, sonido y luz, creemos, es expresiva, pero lo que expresa está determinado por cada uno de ustedes –que, como en el título de la obra de Pirandello, tienen razón, pues así es, si así les place.*

*La novedad de nuestro trabajo deriva, pues, de habernos desvinculado de preocupaciones meramente humanas hacia el mundo de la naturaleza y de la sociedad del que todos formamos parte. Nuestra intención es afirmar esta vida, no producir orden a partir del caos, ni sugerir mejoras en la creación, sino simplemente despertar a la propia vida que vivimos, que es excelente una vez que dejamos atrás nuestra mente y nuestros deseos y la dejamos actuar por sí sola* (Cage, 2002: 94- 95).

Quizás la vida, nuestras vidas, sean fin en sí mismas. Lo que no es poco.

En absoluto.

## CONCLUSIONES



A lo largo de este trabajo he analizado, como me propuse en los objetivos, los propios intereses artísticos, descubriendo que, si bien derivan de un proceso selectivo personal, estas elecciones están profundamente enraizadas en el entorno cultural, particularmente en los sustratos culturales referentes a las preocupaciones de tipo espiritual o metafísico. A este respecto, hago referencia a artistas y pensadores estrictamente contemporáneos y también a otros ubicados en épocas más alejadas en el tiempo, principalmente los enmarcados en el periodo que abarca desde finales del siglo XIX a mediados del XX.

Las claves se encuentran sobre los sedimentos culturales occidentales, y demuestran que estas inquietudes e intereses que me han movido, lejos de ser originales, son comunes en una tradición de profundas raíces humanistas e inclinación hacia el pensamiento abstracto, en la que las cuestiones espirituales, el sentido de la belleza o la búsqueda de lo sublime y esencial, heredadas en gran medida del Romanticismo, encarnan además aspectos fundamentales del sentir artístico contemporáneo. Dentro de la influencia romántica, destaca la particularidad del Romanticismo nórdico europeo que Rosemblum describe en su libro *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico* (Rosemblum, 1993).

Entre los elementos románticos más cercanos a nuestros intereses artísticos hemos señalado:

- La búsqueda de soluciones espirituales que llenen el vacío dejado por la religión (principalmente la religión judeo-cristiana).
- La mirada hacia el interior por parte del artista, que lo lleva a crear un mundo de símbolos y significaciones personales.
- La comprensión del mundo en términos absolutos, y la consecuente explicación del mismo mediante términos opuestos: finito/ infinito; uno/ todo; blanco/ negro. He podido constatar la importancia de tales parámetros en el arte romántico (las *polaridades* descritas por Rosemblum), pero también en el terreno antropológico y social (el análisis de los *antinomios* realizado por Lévi- Strauss), y en el arte contemporáneo (la *vía negativa* de que habla Picazo y que supone el uso de los elementos negativos correspondientes a esos opuestos: el vacío, el silencio o la nada entre otros).

He respondido a las preguntas que me planteaba en los objetivos a través de la definición y la reflexión en torno a las siguientes ideas:

- El trabajo inmaterial, productor de concepto y sentido, y su potencialidad como transformador social.
- La definición de la idea de lo sublime y la reflexión en torno a su búsqueda, desde sus orígenes recogidos en el Tratado de Longino hasta la actualidad artística contemporánea, reflejada en la exposición *El instante eterno*, comisariada por Glória Picazo en 2001.
- La necesidad de participación del artista en su entorno, y la percepción del mismo a través ciertos elementos que he definido como *condiciones*: la atención, la pausa y el silencio. He tratado de impregnar de estos aspectos las propuestas artísticas que aquí presento.

- La toma de consciencia de ciertas elecciones formales y su aplicación a las aportaciones artísticas, fundamentalmente las referidas al arte abstracto. Son ejemplo de ello la depuración formal y la búsqueda de la forma significativa a través de la geometría o el símbolo personal.
- La reflexión en torno a la relación entre una supuesta Verdad Absoluta y la verdad personal del artista, de lo que concluimos que el hecho de que las especulaciones aquí propuestas no se correspondan necesariamente con la Verdad, no por ello son menos ciertas.
- Las diversas atribuciones dadas al arte, entre las que nos interesan especialmente: su capacidad para desvelar las creencias del artista; su capacidad para transformar la sociedad (en cuanto el arte puede cuestionar, proponer y también prometer); y su utilización como herramienta de conocimiento y de expansión del conocimiento.

La consecuencia más importante que esta investigación particularmente reflexiva tiene sobre mi trabajo es la toma de consciencia, la concreción de las ideas, intereses y deseos en conceptos con nombre e historia propios. Esto me ayuda sin duda a enriquecer y elevar la capacidad de argumentación de mi discurso artístico. Pero sobre todo, abre la puerta a nuevas posibilidades, a la decisión consciente del camino, o los caminos, por los que partir de hoy deseo transitar.







## FUENTES DOCUMENTALES

### A) Fuentes principales

- Chillida, E. 1994: *Preguntas*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Longino & Gil Bera, E. 2014: *De lo sublime*. Acantilado, Barcelona.
- Moreno Galván, J.M. 2010: *Autocrítica del Arte*. Barataria, Sevilla.
- Newman, B. 2005, dic-ene: "La imagen plásmica". *Arte y Parte*, nº 60. Editorial Arte y Parte, Santander.
- Picazo, G., García Cortés, J.M. 2001: *El instante eterno: arte y espiritualidad en el cambio de milenio*. Espai d'Art Contemporani de Castelló & Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Valencia.
- Real Academia Española, 2014: *Diccionario de la lengua española*, 23ªed., Edición Tricentenario [en línea]. Consultado en: <http://lema.rae/drae/>
- Rosemblum, R. 1993: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza Editorial, Madrid.
- Schopenhauer, A., Pérez Cornejo, M. 2004: *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Universitat de València, Valencia.
- Steiner, G. 2001: *Nostalgia del absoluto*, Siruela, Madrid.
- Teixidor, J. 2004: *Teixidor: Geometría musical: Arte Español para el Exterior*. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid.
- Teixidor, J. 1997: *Jordi Teixidor: El lugar de la ausencia*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia.

### B) Fuentes secundarias

- Adorno, T. W. 1970: *Aesthetic Theory*. Routledge y Kegan Paul, Londres.
- Albers, J. 1993: *La interacción del color*. Alianza, Madrid.
- Baal-Teshuva, J., Rothko, M. 2003: *Mark Rothko: 1903-1970: Cuadros como dramas*. Taschen, Colonia.
- Badiou, A. 2007: "Las condiciones del arte contemporáneo". *Esfera Pública* [Consulta: 14- 05- 2015]. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/las-condiciones-del-arte-contemporaneo/>
- Brea, J. L. 2009: *E-cK [capitalismo\_cultural\_electrónico]*. Gedisa, Barcelona.
- Benjamín, W. 1989: *Discursos interrumpidos I. (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica)*. Madrid, Taurus.
- Burke, E., Gras Balaguer, M. 2005: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Alianza, Madrid.
- Cage, J. 2002: *Silencio*. Árdora, Madrid.
- Lozano, D. 2015, feb: "El espadachín rebelde: Perfil de Mario Vargas Llosa". *Cambio 16* nº 2214. Grupo EIG Multimedia, Madrid.
- Danto, A.C. 1999: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona.

- Deleuze, G. 1984: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1/ Gilles Deleuze*. Paidós, Barcelona.
- Díaz- Urmeneta, J. B. 2012: *Ritmo, geometría y color: la pintura según José Soto*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.
- Dondis, D.A. 1992: *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Guasch, A. M. 2012: *La crítica discrepante: entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*. Cátedra, Madrid.
- Kandinsky, V. 1993: *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Labor, Barcelona.
- Lozano Bartolozzi, M.d.M. 1990: *Las claves del arte abstracto*. Planeta, Barcelona.
- Marx, K. 1973: *El Capital: Crítica de la economía política*. Fondo de Cultura Económica, México.
- Matisse, H. 2010: *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Espasa Libros, Madrid.
- Minera, M., 11/ 04/ 15: "Busco ir a la esencia del Universo: Eduardo Terrazas". *El País. Babelia*, Madrid.
- Rodríguez Marcos, J. 11/ 04/ 2015: "La profundidad es un invento: entrevista a Rafael Sánchez Ferlosio". *El País. Babelia*, Madrid.
- Ruskin, J. 2009: *Modern Painters. Volumen I (de V)*  
<http://www.gutenberg.org/ebooks/search/?query=modern+painters&go=Go>
- Sánchez Ferlosio, R. 1986: *Mientras no cambien los dioses nada ha cambiado*. Alianza, Madrid.
- Sánchez Ferlosio, R. 2015: *Campo de retamas*. Penguin Random House, Barcelona.
- Tolstói, L. 2010: *Anna Karénina*. Alba, Barcelona.
- 1.1.1. - Wagensberg, J. 2012: *Más árboles que ramas*. Tusquets, Barcelona.

### **Filmografía:**

- Carabante, J.M. 2012: *12 + 1*. España.

## **C) Figuras**

- **Figura 2.1.** Laib, W. 1975: *Milkstone*. Instalación.  
Fuente: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/04/17/cultura/1176819871.html>
- **Figura 2.2.** Friedrich, C. D. 1809: *Monje junto al mar*. Óleo sobre lienzo.  
Fuente: Charles, s. 1993: *Caspar David Friedrich et la peinture romantique*. Terrail, Paris.
- **Figura. 2.3.** Muntadas, A. 2005: *On translation: Atención: la percepción requiere participación*. Artefacto.
- **Figura 2.4.** Newman, B. Onement, I. Óleo sobre lienzo. 69 cm x 41 cm.
- **Figura 2.5.** Teixidor, J. 1995: *El silencio de Glenn Gloud*. Óleo sobre lienzo. 190 X 380 cm. Fuente: 2001: *La colección del IVAM*, Institut Valencià d'Art Modern, Aldeasa, Madrid.
- **Fig. 2. 6.** Nauman, B. 1967: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*. Neon tubos de cristal. 149.86 x 139.7 x 5.08 cm

Fuente:

<https://kaperseusimages.s3.amazonaws.com/e41a7a2f6138b6199fa859206ed82d4071adeb1.jpg>

- **Figura 2.7.** Terrazas, E. 1972: *Tablas* .Tablas huicholas .

Fuente: Terrazas, E. 2012: *Posibilidades de una estructura*. Turner, Madrid.

- **Figura 2.8.** Albers , J. *El triángulo de Goethe*. Ilustración.

Fuente: Albers, J. 2010: *La interacción del color*. Alianza, Madrid.

- **Figura 2.9.** Rothko, M. 1957: *Azafrán*. Óleo sobre lienzo, 177 x 137 cm. Liechtenstein, colección privada.



# EN ABSOLUTO

Olalla Colás